3 1761 06184490 8

HANDBUCH DER KUNSTWISSENSCHAFT

H. Willich / P. Zucker
Baukunst der Renaissance in Italien
II

HANDBUCH
DER
KUNSTWISSENSCHAFT

BEGRÜNDET VON

PROFESSOR DR. FRITZ BURGER †

HERAUSGEGEBEN VON

DR. A. E. BRINCKMANN

PROFESSOR AN DER UNIVERSITÄT KÖLN

unter Mitwirkung von

Professor Dr. J. Baum-Ulm a. D.; Konservator Dr. E. v. d. Bercken-München; Dr. Dr. I. Beth-Berlin; Privatdozent Dr. K. H. Clasen-Königsberg i. Pr.; Professor Dr. L. Curtius-Heidelberg; Professor Dr. E. Diez-Wien; Privatdozent Dr. W. Drost-Königsberg i. Pr.; Dr. F. Dülberg-Berlin; Professor Dr. K. Escher-Zürich; Hauptkonservator Dr. A. Feulner-München; Professor Dr. P. Frankl-Halle; Dr. O. Grautoff-Berlin; Professor Dr. A. Haupt-Hannover; Professor Dr. E. Hildebrandt-Berlin; Professor Dr. H. Hildebrandt-Stuttgart; Professor Dr. O. Kümmel-Berlin; Professor Dr. A. L. Mayer-München; Dr. N. Pevsner-Dresden; Professor Dr. W. Pinder-München; Professor Dr. H. Schmitz-Berlin; Professor Dr. P. Schubring-Hannover; Professor Dr. Graf Vitzthum-Göttingen; Dr. F. Volbach-Berlin; Professor Dr. M. Wackernagel-Münster; Professor Dr. A. Weese-Bern; Professor Dr. H. Willich-München; Professor Dr. O. Wulff-Berlin; Dr. P. Zucker-Berlin

WILDPARK-POTSDAM

AKADEMISCHE VERLAGSGESELLSCHAFT ATHENAION M. B. H.

ArtA
W

DIE BAUKUNST DER RENAISSANCE IN ITALIEN

VON

DR. ING. HANS WILLICH

Professor an der Technischen Hochschule in München

UND

DR. PAUL ZUCKER

II

ACADEMIA

471534
18. 2. 48

WILDPARK-POTSDAM

AKADEMISCHE VERLAGSGESELLSCHAFT ATHENAION M. B. H.

DRUCK DER SPAMERSCHEN BUCHDRUCKEREI IN LEIPZIG

Der Hof des Palazzo Farnese, erbaut von Antonio da San Gallo nach 1534.

Zweiter Teil und Schluß

von Dr. Paul Zucker.

Kapitel IV.

Rom nach der Jahrhundertwende.

Die fünf Jahrzehnte von 1500—1550 stellen in Italien in der Entwicklung der architektonischen Gestaltung gleichsam ein Atemholen dar. Denn im gleichen Augenblick, in dem die räumlichen und plastischen Vorstellungen, die wir unter dem Namen der Renaissance zusammenzufassen gewohnt sind, vollkommen und durchaus durchgedrungen waren, sich in der Wirklichkeit erfüllten, begann auch schon ein neues Kunstwollen einzusetzen. Die Formkraft des Barock — „barock" im allerweitesten Sinne, auch als Oberbegriff des sogenannten „Klassizismus" aufgefaßt — kam erst gleichsam unterirdisch, dann aber immer stärker sich ausdrückend, schon in der Gestaltung des letzten Drittels des 16. Jahrhunderts vollkommen klar zum Ausdruck.

Im Sinne einer schulmäßig säuberlich abgrenzenden kunstgeschichtlichen Lehre umschlösse also eigentlich die „Hochrenaissance" kaum zwei Jahrzehnte. Die Vorwehen des Barock sind schon im 3. Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts klar erkennbar, und zwar nicht nur im Schaffen Michelangelos, sondern auch in dem seiner Zeitgenossen.

Dazu kommt noch, daß der Wechsel der ornamentalen Gestaltung und der Dekoration nicht so sehr auf eine grundsätzliche Änderung des Formgefühls zwischen den Jahren 1480 und 1510 zurückzuführen ist, als auf die landschaftliche Umlagerung der Weiterentwicklung, die sich in der Verlegung des dynamischen Akzents von Florenz nach Rom widerspiegelt. Ein Beweis, wie wenig sich die „ornamentale" Mode in diesen drei Jahrzehnten ändert, bildet ein Vergleich der Bildhintergründe der beiden aufeinanderfolgenden Malergenerationen. Dabei ist es gleichgültig, ob die führenden Künstler von Anfang an in Rom geschaffen haben, oder erst, wie Bramante, relativ spät in ihrem Leben dorthin gelangt sind. Die römische Tradition erwies sich in allen Fällen als so mächtig, daß ihr gegenüber die provinzielle Sonderart der einzelnen Künstler kaum ins Gewicht fiel, daß sie nicht mehr als eine leichte dialektische Abwandlung der gleichen Sprache darstellte.

Diese Erscheinung wird besonders dadurch ermöglicht und verstärkt, daß die Tätigkeit des Bauens damals in einem viel weiteren Maße unpersönlich blieb, als wir es uns heute gemeinhin vorstellen. Es ist ein Fehler der Kunstgeschichtschreibung der letzten fünfzig Jahre, daß sie die Zuschreibungen der einzelnen Architekturen nach denselben Methoden vornahm, die sich bei Plastiken und Gemälden zwar vortrefflich bewährt hatten, die sich aber keineswegs ohne weiteres auch auf Bauwerke anwenden lassen. Die Grenze zwischen entwerfendem Architekten und ausführenden Handwerkermeistern, zwischen theoretischer Gestaltung und Durcharbeitung der Pläne, zwischen der örtlichen Bauleitung und der generellen Direktion des ganzen Baues waren und sind nicht so scharf zu ziehen, wie sie heute, unter völlig veränderten wirtschaftlichen und soziologischen Verhältnissen, gezogen werden können. In sehr vielen Fällen sind wir uns aber-

haupt nicht darüber klar, ob der „Meister", der in einem bestimmten Aktenstück, in einer Abrechnung o. dgl. genannt wird, ein entwerfender Architekt, ein Kunsthandwerker oder ein einfacher Maurermeister oder Steinmetz war. So hat ja, um nur ein Beispiel zu nennen, die doch gewiß umfangreiche und genaue Forschung über den Bau der Peterskirche immer noch nicht genau feststellen können, welche Funktionen eigentlich Fra Giocondo im einzelnen gehabt hat, und es steht auch noch keineswegs genau fest, wie weit Raffaels Tätigkeit über die der allgemeinen und planenden künstlerischen Beratung hinaus zum eigentlichen selbständigen Bauen sich entwickelt hat.

So muß also gerade in diesen Jahrzehnten Architekturgeschichte notwendigerweise in viel stärkerem Grade allgemeine Kunstgeschichte als Künstlergeschichte sein, in der klaren Erkenntnis, daß die Gemeinsamkeit des Bodens in gewissem Sinne die Individualität der einzelnen künstlerischen Erscheinung ausgleicht oder zumindest in eine bestimmte Richtung drängt. Überhaupt wird ja der Ausdruck der Individualität beim einzelnen Architekten in Analogie zum Maler und Bildhauer nur allzu leicht überschätzt.

Ein Subjektivismus wird in Architekturen hineininterpretiert, der nichts anderes bedeutet als irrige Romantik des Betrachtenden. Ganz besonders irrig für eine Zeit wie die des 16. Jahrhunderts. Sofern sich überhaupt die Grenzen des Subjektiven in der Architektur erweitern, ist das im Barock und Rokoko der Fall. Aber selbst im 17. und 18. Jahrhundert spricht sich dieser Subjektivismus viel mehr in der Formenwelt der Dekoration, im Spiel der Ornamentik aus, als in der eigentlichen räumlich-plastischen architektonischen Gestaltung. Die determinierenden Faktoren der Baukunst sind — eben im Gegensatz zu Malerei und Plastik — so stark und so zahlreich, daß ihnen gegenüber das persönliche Element des Künstlers notwendigerweise zurücktreten muß. Hierbei sehen wir einmal ganz von allen metatechnischen Voraussetzungen, vom Kunstwollen und formalen Konventionen ab und denken nur an die höchst realen Einflüsse, wie Gebrauchszweck, Willen des Bauherrn, wirtschaftliche Grenzen, Bedingungen des Materials, der Konstruktion usw.

Endlich darf auch eines nicht unbeachtet bleiben. Während der ganzen Dauer des 16. Jahrhunderts ergibt sich für die Architekten keine prinzipiell neuartige Bauaufgabe. Es sind im wesentlichen immer wieder die drei Hauptaufgaben: Kirche, Palast, Villa, deren grundsätzliche Gestaltung im Gegensatz zu den Voraussetzungen des Mittelalters — ganz im groben gesprochen — schließlich das vorhergehende Jahrhundert schon gefunden hatte. Auch wenn sich der Kirchenraum im einzelnen ändert, auch wenn hier und da der Zusammenhang der Haupträume eines Klosterbaues oder das Schema der Bastion einer Festung variiert werden — eine grundsätzlich neue Raumdisposition wird nicht gefunden und ist auch vom praktischen Gebrauchszweck aus nicht erforderlich, da keine reale Neuforderung im Laufe des Jahrhunderts auftritt.

Aus alledem ergibt sich, daß die Architekturgeschichte dieser fünf Jahrzehnte in Italien keineswegs problemgeschichtlicher Natur ist, sondern im wesentlichen Geschichte einer formalen Entwicklung auf gegebenen, sich nur wenig verändernden Grundlagen. Im höheren und allgemeinsten Sinne also ein rein artistisches Thema.

So hat auch die kunstgeschichtliche Behandlung dieser Epoche lange Zeit hindurch sich auf eine gleichsam philologische Analyse der einzelnen Bauteile beschränkt und, auf dieser fußend, versucht, regelhafte Zusammenhänge und normative Maßstäbe von allgemein-klassischer Gültigkeit aufzustellen. Über dieser Betrachtungsart wurde die Schau des Eigentlichen, Wesentlichen vergessen — die Baugesinnung, die erst die Voraussetzung dieser Einzelausbildungen war. Dieser Baugesinnung, die sich in gleicher Weise in der Organisation der Räume und der Aufteilung

179. Der große Stadtplan Roms. Von Marius Kartarius (1576).

der Massen auswirkt, gilt es nachzufühlen. Die Hinleitung zu ihr, das Organ für sie auszubilden, scheint wesentlicher, als die Einzelformen von Säule und Pilaster, von Kapitell und Baluster von Jahrfünft bis zu Jahrfünft festzunageln.

Denn wir müssen uns ja zunächst einmal darüber klar sein, daß letzten Endes die Beziehung unserer Zeit zur „Hochrenaissance“ eine recht bedingte und kühle ist. Zwar sind wir heute wenigstens schon über jene Zeit hinaus, die — in Reaktion auf die Generation Burckhardts — Raffael einfach als langweilig empfand, aber im allgemeinen doch nur in sehr beschränktem Maßstabe dazu befähigt, das formale Wollen der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts nachzufühlen und die Lösungen naiv zu genießen. Allerdings mehren sich, nachdem die mit mehr oder minder tauglichen geistigen Mitteln, in zahlreichen mehr oder minder schiefen Feuilletons vorgenommene Identifizierung des Europäers vom Anfang des 20. Jahrhunderts mit dem gotischen Menschen nun doch endgültig mißglückt ist, die Anzeichen dafür, daß allmählich unsere Generation sich wieder zu jener Sachlichkeit und bescheidenen Zurückhaltung zurückfindet, die die Voraussetzung für das Verständnis all jener künstlerischen Epochen bedeutet, die wir gemeinhin als „klassische“ bezeichnen.

Da wir der Meinung sind, daß Geschichte und vor allen Dingen Kunstgeschichte, notwendigerweise immer bis zu einem gewissen Grade subjektiv sein werden, so erscheint diese Kennzeichnung unserer Zeit nicht unnotwendig.

Objektiv ist der Umkreis der Entwicklungsprobleme an der Grenze zwischen Renaissance und Barock in den Standardwerken Wölfflins stilgeschichtlich erschöpft worden. Mögen auch

die von ihm aufgestellten Gegensatzpaare, die von ihm bevorzugten Antithesen einmal durch eine andere Terminologie ersetzt, zur Erläuterung bestimmter engerer Entwicklungen variiert werden — das Wesentliche der Entwicklung hat er zum ersten Male erschaut und uns gezeigt.

Die entscheidende Entwicklung in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts vollzieht sich, wie schon gesagt, durchaus und nur in Rom. Mögen die Künstler selbst aus Rom und den Marken oder aus Toskana und der Emilia stammen, die Kraft römischen Bodens und römischer Tradition ist so stark, daß sie sie alle in eine in gewissem Sinne einheitliche Formenwelt hineinzwingt.

Wir wissen ziemlich genau darüber Bescheid, wie sich zu Beginn des 16. Jahrhunderts diese Tradition — nicht etwa nur in theoretischen Traktaten und schulmäßigem Regelwesen, sondern durch den Eindruck der erhaltenen Monumente im Stadtbilde auswirkte. Zunächst besitzen wir eine Anzahl von Dokumenten Romreisender aus dieser Zeit, die uns in Tagebüchern, Briefen und sogar auch in eigentlichen Reiseführern darüber orientieren. Es sei nur an die Tagebücher Johann Fichards aus Frankfurt am Main erinnert. Wertvoller aber noch als diese literarischen Belege sind uns Zeichnungen und Stiche aus der Zeit. An allererster Stelle stehen die Skizzenbücher Marten van Heemskercks, die sich im Berliner Kupferstich-Kabinett befinden. Wenn sich auch, dem humanistischen Grundzug der Zeit entsprechend, das Hauptinteresse der beschreibenden wie auch der bildlichen Darstellung stets auf die Dokumente der Antike konzentrierte, so sind doch diese Stadtansichten so genau ausgeführt, daß wir auch über den Zustand der damals neu entstehenden Bauwerke Roms genaue Kunde erhalten. Um nur ein Beispiel zu nennen, können wir den Abriß der alten Peterskirche und die Entwicklungsstadien der neuen genau auf den Zeichnungen Heemskercks verfolgen.

Wir dürfen nicht vergessen, daß für die damalige Zeit Rom eine räumlich große Stadt war. Die Schätzungen der Bevölkerung schwanken zwischen 50000 und 70000. Zu gleicher Zeit hatten Venedig und London mehr als 160000, Paris über 300000 Einwohner. Diese fünfzig oder siebenzig Tausend wohnten auf einem Areal, dessen Grenzen durch den Umfang der viel volkreicheren antiken Stadt gegeben waren und nur im päpstlichen Viertel, also im Borgo, darüber hinausgingen. So ergeben sich zwischen den neu bewohnten und bebauten Vierteln große öde Strecken, die im wesentlichen nur von antiken Ruinen ausgefüllt waren und entsprechend der Einstellung der Zeit gerade darum besonders detailliert dargestellt wurden. Daneben fällt im Gesamtbilde der Stadt noch die große Zahl der Geschlechtertürme auf, die, wie die heute noch in San Gimignano und anderen Städten Toskanas erhaltenen, im Mittelalter errichtet und damals auch in Rom noch ein wesentliches Element der Baublöcke bildeten.

Bei Durchsicht dieser alten Stiche und Panoramen darf übrigens nicht übersehen werden, daß bei der ausgesprochenen Plagiatfreudigkeit des 16., 17. und 18. Jahrhunderts sehr viel spätere Darstellungen der Stadt Rom, obwohl von anderen Meistern herrührend und in anderer Zusammenstellung, doch noch immer auf die gleichen Skizzenblätter Heemskercks zurückgehen. Eine gleich intensive Wirkung auf die Vorstellungen der europäischen Mitwelt vom Gesicht Roms ging eigentlich erst wieder von den Blättern Piranesis aus. Vergessen wir nicht, daß diese Stadt im 16. Jahrhundert ihre Wirkung ja weder ihrem Bevölkerungsreichtum, noch ihrer wirtschaftlichen, noch ihrer politischen Bedeutung verdankte, sondern durchaus geistigen Werten, als Zentrum der Kirche und Mittelpunkt der wiedererwachenden antiken Welt.

Auf die politisch-geschichtliche Entwicklung innerhalb dieser Jahrzehnte kann hier zwar nicht eingegangen, immerhin muß aber doch erwähnt werden, wie merkwürdig gering der Einfluß des Zusammenbruches war, der in der Einnahme und Plünderung durch das deutsch-spanische Heer 1527 (sacco di Roma) gipfelte. Die unter Paul III. im vierten Jahrzehnt des Jahrhunderts

einsetzende Reaktion gegen den Protestantismus, die die Kirche zu den höchsten Leistungen auf allen kulturellen Gebieten emportrieb, überwog in ihrer künstlerischen Auswirkung bei weitem die Realität der machtpolitischen Kämpfe.

Zwar war die Stellungnahme der einzelnen Päpste gegenüber der Kunst, insbesondere der Baukunst, keine einheitliche. Im Anfang des Jahrhunderts überwog der Humanismus, gipfelnd in dem Mäzenatentum Julius' II. und Leos X. Aber auch Paul III. und Paul IV. wirkten durchaus noch als Förderer zeitgenössischer Architektur. Erst unter Pius V. wurde die Entsinnlichung der kirchlichen Kunst zum Prinzip erhoben, ein Prinzip, das in dieser Schroffheit allerdings nur wenige Jahrzehnte aufrechterhalten blieb und selbst während dieser Zeit innerhalb der bildenden Künste am wenigsten auf dem Gebiet der Architektur seinen künstlerischen Ausdruck fand.

Alexander VI.	1492—1503	Hadrian VI.	1522—1523
Pius III.	1503	Clemens VII.	1523—1534
Julius II.	1503—1513	Paul III.	1534—1549
Leo X.	1513—1521	Julius III.	1550—1555

Das entscheidende raumkünstlerische Phänomen des 16. Jahrhunderts, an Bedeutung selbst noch das Schaffen Michelangelos als Architekt überragend, war die baumeisterliche Tätigkeit Bramantes in Rom. Derselbe Bramante, dessen Schaffen in Oberitalien, in der Lombardei und in Mailand selbst sich noch durchaus im Rahmen der Baukunst des 15. Jahrhunderts bewegt hatte, entwickelt in Rom, wohin er 1499 kommt, den neuen Stil zu jener Freiheit und Größe, zu jener allem nur Dekorativen abholden Baugesinnung, die wir als die klassische Entwicklungsphase der Renaissance empfinden.

Wenn gelegentlich seine Mailänder Bauten, besonders der Chor von S. Maria della Grazie, den er im letzten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts errichtete, schon als Vorstufe seiner römischen Zentralbauten betrachtet werden, so scheint dies eine Konstruktion a posteriori. Der Grundriß des Chores bedeutet in einem viel stärkeren Grade Wiederaufnahme der in Mailand schon von jeher vorhandenen Tradition (S. Lorenzo) als Vorahnung eines Neuen. Mit Recht weist Willich auf die Kontinuität dieses zentralen Raumgedankens in der Lombardei hin.

Um die entscheidende Bedeutung und den Einfluß der Tätigkeit Bramantes in Rom richtig zu würdigen, genügt es auf keinen Fall, sich nur an die ihm mit archivalischer Sicherheit zuzuschreibenden Werke zu halten. Sein unmittelbarer und mittelbarer Einfluß kann überhaupt nicht überschätzt werden. Raffael, Girolamo Genga, Giulio Romano, Cola da Caprarola und viele andere sind völlig von ihm abhängig, und erst Baldassare Peruzzi kommt, wenn auch zunächst durch ihn bestimmt, schließlich zu einer persönlicheren Ausdrucksform.

Es ist nicht angängig, die einzelnen Werke Bramantes in Rom auf die Entwicklung einer bestimmten Raumvorstellung und Körpervorstellung hin zu betrachten. Die Verschiedenheit der ihm gestellten Aufgaben bewirkt, daß jeder Bau als Sonderfall wieder eine neue Lösung verlangt, daß also nur die Gemeinsamkeit einer Baugesinnung, nicht etwa aber ein Schema bestimmter Lösungen festgestellt werden kann.

Nicht einmal die Einzelform, das Detail, die Ornamentik zeigen die persönliche Handschrift mit einer Bestimmtheit, die der individuellen Handschrift der Barockmeister vergleichbar wäre. Im Gegenteil! Die Ungleichheit der Ausführung durch verschiedene Steinmetzen, mangelhafte

180. Bramante, Tempietto di San Pietro in Montorio.

Sorgfalt der Bearbeitung im kleinen haben bewirkt, daß manches Werk Bramantes ihm abgestritten wurde, weil man ihm derartige Details nicht zutraute. So braucht heute nicht mehr neu bewiesen zu werden, daß S. Maria della Pace und nicht die Cancelleria Bramantes erstes Werk in Rom ist. Denn die Cancelleria ist urkundlich schon 1486 begonnen worden und die Fassade einige Jahre darauf im großen fertiggestellt gewesen. Die Abschlußinschrift vom Jahre 1495. Daß aber Bramante selbst bis 1495 Mailand als dauernden Aufenthalt hatte, ist ebenfalls nachgewiesen. Es ist auch unwahrscheinlich, daß er etwa in Savona die Pläne für den Kardinal Raffael Riario entworfen hätte. Vasaris Zuschreibung an Bramante ist also auf jeden Fall irrig.

Ganz abgesehen von den zeitlichen Gegengründen ergibt aber auch die stilkritische Betrachtung dieser herrlichen Front den denkbar größten Gegensatz zu Bramantes Art. Hier, bei der Cancelleria, sind die Beziehungen der Einzelformen gegeneinander viel feiner und zurückhaltender ausgewogen, als es die Art Bramantes ist, der kräftigere Gegensätze und monumentalere Wirkungen liebt. Die Fassadenbildung ist ganz aus dem Geiste des fünfzehnten Jahrhunderts geboren. Die Theorie Willichs, die darin zumindest einen mittelbaren Einfluß des Leone Battista Alberti sehen will, ist durchaus wahrscheinlich.

Das Portal, das früher ebenfalls dem Bramante zugeschrieben wurde, nach einer authentischen Zeichnung des Antonio da San Gallo.

Der Hof von S. Maria della Pace ist Bramante häufig deswegen abgesprochen worden, weil die Details nicht seinem Geist entsprechen sollten. Und doch ist diese großartige dekorative Architektur zweifellos Bramantes erstes Werk in Rom. Es überragt an Reife der Durchbildung und Eigenart der räumlichen Verhältnisse alle anderen zeitgenössischen Bauten.

Dieser Hof, nicht, wie allgemein angenommen, der sogenannte Tempietto ist das erste Werk Bramantes in Rom. Der Vertrag vom Jahre 1500, in dem Bartolomeo di Francesco d'Antonio aus Fiesole verpflichtet wird, nach Bramantes Plänen zu arbeiten, ist uns erhalten. Wahrscheinlich ist es dieser Bartolomeo di Francesco d'Antonio, dem wir die schlechte Ausführung der Details verdanken.

Der quadratische Hof ist von einer zweigeschossigen Hallenarchitektur gerahmt, im Untergeschoß Rundbogen zwischen Pfeilern verspannt, im Obergeschoß Pfeiler abwechselnd mit feingliedrigen Säulen. Entscheidend ist die Parallelisierung von Unter- und Obergeschoß durch die im Untergeschoß ionischen, im Obergeschoß korinthischen flachen Wandpilaster. Dem Bogen des Untergeschosses entspricht im Obergeschoß die rechteckige, durch die eingestellte Säule zweigeteilte Öffnung. Die Dimensionierung dieser Säule ist so fein und zart gehalten,

daß sie, die über dem Scheitel des unteren Bogens steht, diesen in keiner Weise belastet. Die durch Gebälk und Architrave unterstrichene horizontale Bindung der Einzelgeschosse gleicht sich mit der durch die Pilasterordnungen gegebenen Vertikalbindung zu jenem eigentümlichen Spannungszustand aus, der den besonderen Reiz dieser Freiluftarchitektur ausmacht. Das Motiv der Säuleneinstellung selbst ist nicht typisch römisch, sondern wurde, mutatis mutandis, von Bramante bereits in S. Satiro in Mailand, von anderen Meistern bei der Incoronata in Lodi usw. verwandt.

Selbstverständlich überragt jene Architektur, die bis vor kurzem als der erste Bau Bramantes in Rom galt, der 1500—1502 entstandene Tempietto di San Pietro in Montorio, den Klosterhof von S. Maria della Pace noch bei weitem an Bedeutung. Bramante erhielt den Auftrag des spanischen Königspaares, Ferdinands IV. und Isabellas, vermutlich durch einflußreiche römische Freunde. Die Bedeutung dieses Bauwerks, die sofort von seinen Zeitgenossen erkannt wurde, steht im Widerspruch zu den sehr bescheidenen Maßen, in denen es ausgeführt wurde. Die Tatsache, daß dieser kleine Bau in zeitgenössischen Berichten und Zeichnungen gleich sehr weit verbreitet wurde, beweist, wie allgemein das Verständnis für Architektur damals verbreitet war.

Der zweigeschossige schlanke Rundbau wirkt inmitten seiner heutigen Umgebung nicht so, wie Bramante es geplant hat. Das Untergeschoß umgibt den mittleren Zylinder mit einem Umgang von 16 dorischen Säulen, denen am Baukörper selbst jeweilig ein flacher dorischer Pilaster entspricht. Den Intercolumnien entspricht wieder die Ausnischung der Wandfläche. In dem darüberliegenden Geschoß tritt über Gesims und Balustrade der Baukörper selbst zylindrisch klar zutage, von einer halbkugelförmigen Kuppel abgeschlossen. Die Bekrönung der Kuppel ist spätere Zutat. Was Bramante eigentlich wollte, geht aus der uns erhaltenen Zeichnung in den Uffizien klar hervor (vgl. auch die Wiedergabe bei Serlio, Architettura III, 4). Der Rundbau sollte den Mittelpunkt eines ebenfalls kreisförmigen Säulenhofes bilden, an den vier Ecken wäre der Kreis zu selbständigen segmentförmigen Kapellchen angeschnitten worden. Nur in dieser Umgebung wäre der Mittelbau voll zu seiner Wirkung gekommen. In der Mitte des jetzigen viereckigen Hofes wirkt er bedrückt und beengt, ein Eindruck, der durch die Verdickung der Kuppelbekrönung gegenüber dem von B. beabsichtigten schlankeren Abschluß noch verstärkt wird.

Im Inneren ist nur die Beleuchtung der Krypta bemerkenswert. Das Verhältnis der Raumhöhe gleicht dem doppelten Durchmesser.

Der Zusammenhang dieses Bauwerks mit Tambour und Kuppel von St. Peter ist so evident, daß sich jedes weitere Wort erübrigt. Wohl aber muß betont werden, daß es ein Irrtum ist, wie er von fast allen späteren Historikern, außer Burckhardt, begangen wird, den Tempietto a posteriori lediglich als Vorstudie zu St. Peter zu würdigen. Die Zeitgenossen sahen in ihm nicht eine Raumschöpfung — als solche ist er naturgemäß wegen der Kleinheit der Maße ohne Bedeutung —, sondern einen vollendet gestalteten Baukörper. So sehr auch Anregungen aus antiken Rundtempeln mitsprechen, liegt doch seine Bedeutung nicht in dieser Bezugnahme auf die Antike, sondern in der Gliederung der Maße, die eine völlig neue architektonische Idee darstellt. Der Stufung im Aufbau entspricht die Stufung im Detail, so etwa in der Beziehung der Pilaster und Nischen des freiliegenden Oberbaus zum unteren Zylinder. Übrigens ist diese Beziehung in der bei Geymüller zitierten und abgebildeten Uffizienzeichnung noch durchartikulierter als in Wirklichkeit. Ein gleiches gilt von der Balustrade, die beim Entwurf entsprechend der unteren Säulenstellung unterteilt ist, während sie in der Ausführung eine gleichmäßige Reihung von Balustern zeigt.

Die Vollkommenheit dieser Lösung ist also keineswegs aus dem „eifrigen Studium der antiken Elemente" zu erklären, sondern eine durchaus originale Intuition des Architekten, dessen Körper-

181. Rom, Vatikan von St. Peter aus gesehen. (Photo Alinari.)

gefühl hier schon so entwickelt und ausgewogen ist, wie er einige Jahre später sein Raumempfinden in den Entwürfen für St. Peter beweisen durfte. Die Anlehnung an die Antike bot ihm lediglich die notwendigen Vokabeln, die er allerdings mit einer Feinheit und Präzision verwandte, die die Spielfreudigkeit seiner Zeitgenossen im Detail weit überragte.

An die Vollendung des Klosters von S. Maria della Pace und des Tempietto schlossen sich nun die Pläne für die Umgestaltung des Vatikans. Während des ganzen 15. Jahrhunderts waren von verschiedenen Architekten Erweiterungen und Umbauten des Vatikans geplant, in wesentlichen Teilen sogar auch ausgeführt worden (Appartamento Borgia, Capella Sistina usw.). Julius II. scheint nun unmittelbar nach seinem Regierungsantritt Ende 1503 bereits B. dazu berufen zu haben für diese ziemlich ungeordneten Baulichkeiten einen generellen, verbindenden Plan aufzustellen. Tatsächlich verbindet erst der große Cortile di San Damaso, der nach Bramantes Entwurf entstand und zum überwiegenden Teil noch von ihm selbst ausgeführt, zum Teil später von Raffael ergänzt wurde, die in der Umgebung von St. Peter gelegenen Bauten des 15. Jahrhunderts.

Geymüller bringt eine Rekonstruktion von Bramantes Grundidee für die Höfe in Verbindung mit seinem ursprünglichen Entwurf für St. Peter. Mögen auch die Einzelheiten hierbei etwas gewaltsam konstruiert sein, richtig ist daran zweifellos die achsiale Beziehung des Vatikan zu St. Peter. Diese Systematisierung der Achsen war die architektonische Urvorstellung

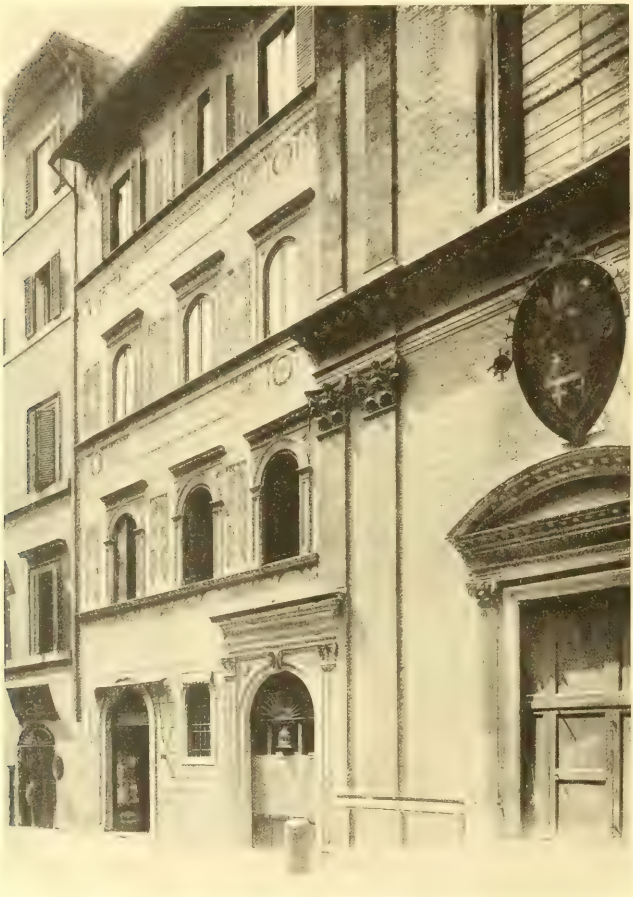
Hof von S. Maria della Pace in Rom, erbaut nach dem Entwurf des Bramante kurz nach 1500.

182. Rom, Vatikan. Cortile di S. Damaso. (Photo Alinari.)

Bramantes, sie war ihm weitaus wesentlicher als die Folge der Säulenordnungen oder irgendein anderes Detail des Aufrisses. Um seine Raumvorstellung klar nachzuempfinden, müssen selbstverständlich die späteren Querbauten der Bibliothek und des Braccio Nuovo eliminiert werden, so daß beide Höfe ein einheitliches, wenn auch im Niveau unterschiedliches Ganze und die große Nische des Giardino della Pigna den triumphalen Abschluß bilden. Allerdings darf nicht vergessen werden, daß der Giardino della Pigna damals nicht ganz geschlossen geplant wurde, sondern in optischer Verbindung mit den rechtwinklig dazu gelegenen Gärten stand, deren Architektur zweifellos auch von Bramante entworfen und in seine Baulichkeiten miteinbezogen wurde. Die Exhedra war ursprünglich eingeschossig geplant, was aus den zeitgenössischen Zeichnungen, wie den Skizzen des Marten van Heemskerck u. a. m. hervorgeht. Der heutige Anblick der Nische hat also mit dem Entwurf Bramantes nichts mehr zu tun, — wurde ja auch der Nicchione erst Jahrhunderte nach Bramantes Tode ausgeführt. Wohl aber ist seine Grundrißdisposition im städtebaulich-achsialen Sinne — nicht im Detail der Form — unbedingt ein notwendiger Teil von Bramantes Entwurf.

Die Arkatur selbst wurde, wie gesagt, später durch Raffael im oberen Stockwerk vollendet, die ganze Flucht durch Antonio da S. Galle geschlossen und auch wohl konstruktiv nachgearbeitet. Wenigstens erwähnt Vasari ausdrücklich die Verstärkung der Fundamente.

Vor allem aber beweist die ganze Disposition des Grundrisses, daß Bramante bei der Planung dieses Hofes bereits unbedingt an den Neubau von St. Peter gedacht hat. Julius II. muß also



183. Rom, S. Maria dell'anima (rechts). Haus des Notar Sander (links).

unmittelbar nach seinem Regierungsantritt zum Umbau bereits fest entschlossen gewesen sein.

Bevor wir jedoch uns der Entstehungsgeschichte von St. Peter selbst zuwenden, sollen noch die anderen römischen Bauten Bramantes kurz erwähnt werden. Vom Vatikan geht außer der großen Hofanlage noch die Rundtreppe am Belvedere auf Bramante selbst zurück. Im übrigen dürfen wir nicht vergessen, daß die Beschäftigung für den Papst, eben die Ausgestaltung des Vatikans und vor allem die Vorbereitung für St. Peter den Inhalt der eigentlichen Lebensarbeit Bramantes ausmachten, daß also alle anderen Bauten als Nebenwerke gleichsam nur unter der Hand entstanden sind.

Einer der wesentlichsten scheint der Palazzo Biaggio gewesen zu sein, den Bramante ungefähr um 1506 für Julius II. anlegte. An Hand der uns erhaltenen Grundrisse und Aufrißzeichnungen in den Uffizien läßt sich ein Bauwerk in der via Julia von ungeheurem Umfang — fast 100 m Fassadenlänge — rekonstruieren, dessen Erdgeschoß durch eine besonders plastisch entwickelte Rustika, welche die des Palazzo Pitti an Relief noch überragt, ausgezeichnet war. Die heute noch erhaltenen Mauerfragmente sind künstlerisch unbedeutend.

Wenig später, ungefähr gegen 1508, muß auch der sog. Palast des Bramante vollendet worden sein, den später Raffael kaufte und bis zu seinem Tod bewohnte. Die Zuschreibungen

schwanken zwischen Raffael und Bramante. Zweifellos steht das System der Fassade völlig unter Bramantes Einfluß. Unwahrscheinlicher ist dagegen die Autorschaft Bramantes am Haus des Notar Sander neben S. Maria dell'Anima, das Strack und Burckhardt ihm zusprechen, Geymüller ihm — wie mir scheint mit Recht — abspricht. Auch die Kirche S. Maria dell'Anima selbst, 1500 gegründet, 1511 geweiht, wird kaum wesentlich auf Bramante zurückzuführen sein. Vielleicht stammt die Zeichnung des Campanile von ihm. Beide Bauten haben, soweit man die restaurierten Fassaden noch als maßgeblich ansehen kann, ein viel zu zartes und unbestimmtes Relief, um wirklich von der Hand Bramantes zu stammen. Ebensowenig das ihm häufig zugeschriebene Haus des Schreibers Turchi, Via del Governo Vecchio 123. Auch der um 1508 entstandene Palazzo di Sora (Liceo Mamiani) kann nur sehr mittelbar mit Bramante zusammenhängen. Fast jeder zwischen 1500 und 1520 in Rom entstandene Palastbau ist vorübergehend einmal Bramante zugeschrieben worden, sehr häufig lediglich auf Grund einer stilistischen Verwandtschaft mit der Cancelleria. Nachdem endgültig feststeht, daß zwischen dieser und Bramante nicht der geringste Zusammenhang besteht, können auch diese Zuschreibungen kaum mehr aufrecht erhalten werden.

184. Rom, Palazetto Turchi. (Photo Alinari.)

Ein Werk Bramantes aus seinen letzten Jahren soll noch flüchtig erwähnt werden, die S. Casa in Loreto. Durch den kleinen Maßstab wirkt die an und für sich vollkommene Architektur etwas modellhaft. Die Behandlung der Halbsäulen zeigt das typisch bramanteske Gefühl für „Tiefgang", so daß an dieser Zuschreibung nicht zu zweifeln ist. Ebenso stammt auch die Arkatur des Palazzo Apostolico in Loreto im Entwurf von Bramante, obwohl sie erst nach 1530 durch San Gallo ausgeführt wurde.

Wir kommen zu St. Peter selbst. Der eigentliche Grundstein wird von Bramante 1506 gelegt. Seit Geymüllers Forschungen ist kein kunstgeschichtliches Werk über die Renaissance mehr denkbar, das nicht ausführlich die Baugeschichte von St. Peter auseinandersetzte.

185. Bramante, Grundriß für St. Peter. 1505. Florenz, Uffizien.

Es ist hier nicht der Ort, das Für und Wider der verschiedenen Zuschreibungen aufzurollen, zumal es kaum möglich sein dürfte, die auf dem genauen Studium der Uffizien-Handzeichnungen beruhenden Forschungen Dagobert Freys an Akribie und Sorgfalt zu übertreffen. Zweifellos fest stehen heute folgende Tatsachen:

Die ersten Neubaupläne tauchten schon unter Nicolaus V. in den fünfziger Jahren des 15. Jahrhunderts auf. Bernardo Rosselino beginnt Tribuna und Chor einer neuen Basilika zu errichten. Seine Substruktionen dienten noch als Unterbau für den bis Ende des 16. Jahrhunderts bestehenden provisorischen Chor. Unter Paul II. arbeitet Giuliano S. Gallo weiter.

Ziemlich unmittelbar nach der Inthronisation Julius II. beauftragt dieser Bramante mit der weiteren Projektierung — zweifellos in Konkurrenz gegen die um diese Zeit vorliegenden Pläne Giuliano da San Gallos.

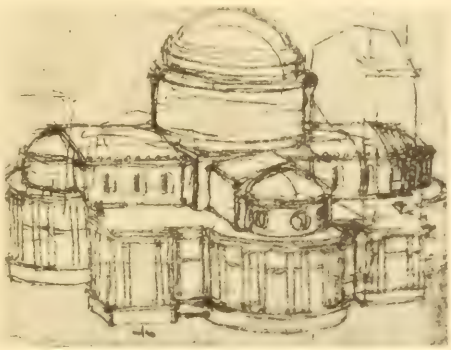
Trotz dieser Beauftragung bleibt zunächst Giuliano da San Gallo weiter der offizielle Leiter der päpstlichen Bauten. Weder die damals von ihm vorliegenden noch die zunächst von Bramante vor 1506 eingereichten Pläne kommen zur Ausführung. Der eigentliche, dem Bau dann wirklich zugrunde liegende Plan Bramantes läßt sich nicht ganz scharf von den Anregungen Giulianos trennen.

Über die vielen einzelnen Pläne, die uns in den Uffizienzeichnungen erhalten sind, besteht eine umfangreiche wissenschaftliche Literatur. Grundlegend sind bei dieser Diskussion die Annahmen Geymüllers, der die erste philologisch begründete Einteilung der einzelnen Skizzen vornahm, obzwar einzelnen dieser Zuschreibungen später mit Recht widersprochen wurde. Auch er, Geymüller, ist schließlich ein Kind seiner Zeit und schreibt aus dieser seiner subjektiv ziemlich gebundenen Auffassung heraus alle jene Pläne, die er für die vollkommensten hält, Bramante zu. Seine räumlichen und architektonischen Vorstellungen sind aber zweifellos von denen Bramantes noch stark unterschieden.

Mit Recht weist Frey auf die verblüffende Ähnlichkeit hin, die zwischen Geymüllers Rekonstruktionen und dem gleichzeitigen Entwurf Polaerts zum Palais de Justice in Brüssel bestehen. Es sind eben jene Vorstellungen von „Renaissance", die das letzte Drittel des 19. Jahrhunderts beherrschen, die beiden zugrunde liegen.

Jedenfalls steht fest, daß sich Bramante für das griechische Kreuz als Grundform entschied, in dessen Mittelpunkt sich nach dem Vorbild von Giuliano da San Gallos Madonna della

Carceri eine zentrale Kuppel erheben sollte. Von dieser Grundvorstellung ausgehend wird die Verbindung der tonnengewölbten Joche zwischen den Vierungspfeilern und der Abschluß der Kreuzarme in halbkreisförmigen Apsiden, sowie die Gestaltung von vier diagonal in der Achse der Pfeiler gelegenen Räumen „zweiten Grades" in den verschiedenen Uffizienzeichnungen immer wieder abgewandelt. Das Ganze mehr ein geometrisch variiertes System achsialer Beziehungen, als eine Raumkombination.



186. Bramante, Äußere perspektivische Ansicht von St. Peter. Florenz, Uffizien.

Die verschiedenen Uffizienentwürfe unterscheiden sich voneinander im wesentlichen durch die Wandlung der Beziehungen zwischen Haupt- und Nebenräumen, sowie durch größere oder geringere Verbundenheit der einzelnen Räume untereinander. Diese Verbindungen waren ihrerseits wieder abhängig von der Dimensionierung der einzelnen Pfeiler und dem Verhältnis zwischen den jeweiligen Freiräumen und Pfeilerjochen.

Es ist hier nicht der Ort, die polemische Literatur über die einzelnen Entwürfe um weitere Hypothesen zu bereichern. Es soll nur kurz bemerkt werden, daß, ganz abgesehen von den besonders bei Frey so exakt durchgeführten archivalischen Belegen schon aus stilistischen Gründen sowohl die Anregungen Giulianos wie auch die relativ frühe Mitarbeit Peruzzis bis jetzt wohl unterschätzt worden sind. Man darf ja nicht vergessen, daß damals auch schon endgültig festgelegte und zur Ausführung bestimmte Entwürfe während der Ausführung in einem Maße immer wieder verändert wurden, wie wir es uns heute überhaupt nicht mehr vorstellen können. Deswegen sind Datierungen und Zuschreibungen allein vom jeweiligen Stand der Ausführung her eo ipso nicht beweiskräftig.

Charakteristisch für alle Entwürfe dieser Zeit ist die architektonische Vorstellung aus dem Graphischen, d. h. von der linearen Projektion her. Der Grundriß wird als Ornament, als selbständiges Kunstwerk gewertet und zunächst ohne Rücksichtnahme auf räumliche Beziehungen entwickelt.

Ein besonders sinnfälliger Beweis dafür ist die Beziehung der Peterskirche zu dem sie umgebenden Boden. Hebungen und Senkungen des Niveaus werden einfach nicht berücksichtigt. Es wird eine ideale Ebene geschaffen, von der aus gebaut wird, ganz im Gegensatz zum barocken Raumempfinden, das gerade aus derartigen lokalen Vorbedingungen heraus besonders eigenartige räumliche Gebilde hätte entstehen lassen.

Ebenso unbefangen wie den Gegebenheiten des gewachsenen Bodens stand man auch den vorhandenen Fundamenten des 15. Jahrhunderts gegenüber. Man versuchte zwar sie nach Möglichkeit in die Planung einzubeziehen. Ging dies aber nicht, so überbaute man auch. Dies gilt besonders für den Chor Rosselinos, den man ursprünglich in seiner Ganzheit miteinbeziehen wollte, der aber schließlich doch nur teilweise mitbenutzt wurde.

Abschließend läßt sich über Bramantes Tätigkeit an St. Peter vielleicht folgendes sagen: Die Kuppelvierung mit ihren vier großen Pfeilern, aber auch der Umfang dieser Pfeiler ist unbedingt auf Bramante selbst zurückzuführen. Es sind nicht etwa, wie man früher annahm, die

187. Rom, S. Eligio degli Orefici.

Bramanteschen Pfeiler gleichsam nur das Skelett der jetzigen, die dann später verstärkt worden wären. Die ideelle Urheberschaft Bramantes an der Kuppelvierung und damit des Kernpunktes des ganzen Entwurfes ist gesichert. Ferner stammt von ihm auch noch der Grundriß der erst später von Peruzzi vollendeten Tribuna der Chorapsis, wenigstens bis zu einer gewissen Mauerhöhe und vielleicht ein Teil des Südapsis.

Im ganzen spricht sich also Bramantes Einfluß stärker im Grundriß aus als — nach unserem Gefühl — im Aufbau. Eine gerechte Antwort der geschichtlichen Entwicklung auf die Art der Entstehung seiner Entwürfe. Denn bei allem Respekt vor Bramante muß doch gesagt werden, daß für unser anders orientiertes Empfinden Grundriß und Aufriß bei ihm stark auseinanderfallen. So können wir uns von dem plastischen Bild, das Bramante vom Ganzen vorschwebte, nur eine unklare Vorstellung machen. Seine architektonische Idealvorstellung fand nun einmal ihren Niederschlag in der geometrischen Projektion des Grundrisses.

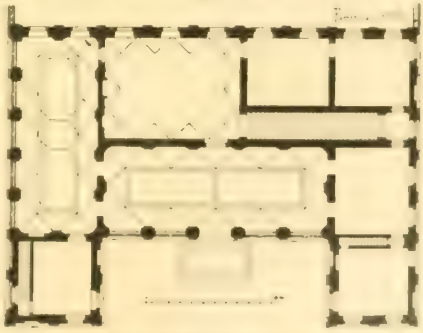
Nach Bramantes Tod 1514 wird außer Fra Giocondo, der ständig, auch schon zu Lebzeiten Bramantes gleichsam die Stelle des leitenden Bauingenieurs, um moderne Begriffe anzuwenden, ausgefüllt hat, Giuliano da San Gallo und schließlich Raffael berufen. Am 1. August 1514 wird Raffael endgültig offizieller Oberleiter des Baus und bleibt es bis zu seinem Tode 1520.

Über Raffaels Bedeutung als Architekt ist viel gestritten worden. Trotz der literarischen Tätigkeit Theobald Hofmanns dürfen wir uns Raffael nicht als Architekt in dem Sinne vorstellen, wie es Bramante und auch Michelangelo waren, sondern mehr als eine Art künstlerisch durchgebildeten Bauintendanten. Er leitete die Bauten, aber nicht als Baumeister, sondern indem er generelle künstlerische Direktiven, auch wohl Skizzen und Entwürfe als Unterlagen gab.

Bevor wir uns Raffaels Tätigkeit an St. Peter zuwenden, muß kurz seine sonstige Tätigkeit als Architekt erwähnt werden. Eine solche kommt wohl erst vom Beginn seines römischen Aufenthaltes an in Frage. Die ihm vielfach zugeschriebene Kirche St. Eligio degli Orefici, 1509 erbaut, stammt im wesentlichen von Peruzzi, kann aber in der Grundanlage auch auf Bramante zurückgeführt werden insofern, als sie die Idee einer der von Bramante für St. Peter geplanten Nebenkuppeln aufnimmt. Immerhin ist es ja möglich, daß Peruzzi auch auf dem direkten Wege von Bramante her diese Anregung aufnahm. Jedenfalls ist die kleine Kirche als Typus eines reinen Zentralbaus von guter und geschlossener kubischer Wirkung, die durch keine artfremden Zutaten gestört wird.

188. Rom, Villa Farnesina. (Photo Alinari.)

Dagegen geht aber unbedingt auf Raffael selbst, auf ihn allein, die architektonische Ausgestaltung der Villa Farnesina zurück. Gerade die innerlich unarchitektonische Anordnung der einzelnen Säle und Räume, die mangelnde Organik ihrer Verbindung, läßt diesen Bau in seiner losen Struktur durchaus als das Werk eines Malers erscheinen. Die Fassade bringt die innere Gliederung überhaupt nicht zum Ausdruck. Verglichen mit der Formensprache des Peruzzi, dem die Farnesina fast immer zugeschrieben wird, sind übrigens auch die Verhältnisse der einzelnen Teile zu schlank, die einzelnen Glieder zu wenig durchmodelliert. Es scheint, als habe sich der Architekt gewaltsam zur Nüchternheit gezwungen, die Magerkeit der Durchbildung aller Rahmungen und Pilaster, die spargelartige Überschlankheit der Ordnungen sollen offenbar den Mauerkubus weniger gliedern, als netzartig überfangen und zu einer Einheit zusammen-



189. Rom, Villa Farnesina. Grundriß.

190. Rom, Palazzo della Valle.

schließen. Für diese Behandlung der Wandflächen entschädigt auch das außergewöhnlich schöne Kranzgesims und der umlaufende Fries nicht.

Ebenso geht die Capella Chigi in St. Maria del Popolo auf Raffael selbst zurück. Unter dem unmittelbaren Einfluß raffaelischer Anschauung steht auch Lorenzetto (Lorenzo Lotti), dessen Hauptwerk der Palazzo della Valle, 1530 fertiggestellt war. Lotto hatte nach den Angaben Raffaels die Ausführung des Palazzo Vidoni geleitet und hatte sich wohl so vom ausführenden zum schaffenden oder besser nachschaffenden Künstler entwickelt. Hier, im Palazzo della Valle, lehnt sich die Hofarkatur eng an die Architektur des Cancelleria-Hofes an. Auffällig ist die Klarheit der sehr glücklichen Verhältnisse zwischen den etwas gestelzten Bogen des Untergeschosses zur Arkatur der beiden Obergeschosse.

Der Palazzo des Offizio dell'Inquisitione, über den sichere Nachrichten fehlen, scheint auch der ersten Generation der Nachfolger Bramantes anzugehören. Letarouilly datiert ihn im Gegensatz zu Strack um 1570, während uns das System — Pilasterarkatur im Erdgeschoß, besonders zierliche dorische Ordnung im Obergeschoß — für eine so späte Zeit zu unbewegt erscheint. Auffällig ist allerdings, daß die Archivolten des Erdgeschosses in diesem Falle nicht durch Halbkreise oder gestellte Halbkreise, sondern durch elliptische Korbbogen gebildet werden.

Auch in der Zusammenarbeit mit Raffael wird, wie schon oben erwähnt, der Anteil Peruzzis ständig unterschätzt. Fast alles, was Hofmann dem Raffael zuschreibt, geht auf Peruzzis Tätigkeit zurück, der vielleicht oder wahrscheinlich geschmacklich, d. h. also im Dekorativen, sicher aber nicht im architektonischen Detail sich von Raffael beeinflussen ließ.

Aller Wahrscheinlichkeit nach ist auch der entscheidende Schritt vom griechischen zum lateinischen Kreuz bei selbstverständlicher Berücksichtigung der Bramanteschen Vierung auf Peruzzi und erst in zweiter Linie auf Raffael zurückzuführen. Wenn auch Antonio da San Gallo in seinem bekannten Memoriale den Langhausentwurf als „aus gotischem Geist geboren" ablehnt und ihn dabei als raffaelischen Entwurf bezeichnet, so glaube ich doch, daß vielleicht Skizzen von Raffael die Unterlagen gebildet haben, daß sich aber aus Peruzzis (Uffizien-Zeichnung Nr. 12, 14, 15) und den anderen von Frey zitierten Entwürfen die eigentliche Autorschaft Peruzzis nicht bestreiten läßt.

Die Vielfältigkeit der Beziehung, die zwischen dem jeweiligen Bauzustand, den verschiedenen, sich bekämpfenden, aber auch wieder sich untereinander anregenden Konkurrenzprojekten und

endlich den Fundamenten und Bauteilen aus früherer Zeit (Rosselino und schließlich die Lage des Petersgrabes selbst!) bestand, läßt sich heute überhaupt nicht mehr eindeutig entwirren. Im übrigen ist für die wesentliche Geschichte des Baus dieser Streit um die Urheberschaft von nebensächlicher Bedeutung. Entscheidend bleibt, daß um diese Zeit grundsätzlich mit der ursprünglichen Idee Bramantes gebrochen wird.

1516 wird Antonio da S. Gallo der Jüngere hinzuberufen, wahrscheinlich auf Grund der Einreichung seines kritischen Memorials, eines noch heute beispielhaften Musters sachlicher Architekturanalyse.

Mosso più a miserichordia e onore di Dio e di Santo Pietro, e onore e utile di Vostra Santità, che a utilità mia, per fare intendere chome li danari che si spendono in Santo Pietro si spendono chon poco onore e etile di Dio e di Vostra Santita, perche, sono buttati via. Le chagione sono queste infrascritte: In prima, bisognia chonchondare la pianta la quale ètutta difforme: fare che vi sia qualche chapella grande oltra alle magiore, per che non ci è se none chapellette; e fare che vi sia confornità, la quale non v'è, nè perfettione in molti luogi. Sechunda, li pilastri della nave sono più grossi che quelli della trebuna, che voriano essere mancho, o almancho eguali. Tertia, chochordare li pilastri di fuora, che sono dorichi, e sono più di dodici teste, et sogliono essere sette. Quarta, achordare quelli di dentro se ànno avere zocholo o no, per li inchonvenienti che fanno nelle chapelle. Quinta, se segue chome è chominicato, la nave grande sarà ischurissima; ecosi in molti altri luogi della chiesa seguita chosi, per che non li possono dare lumi buoni. Settima, la trebuna grande rimediare che non posi in falso, e fare chosa sopra alle archi, ch'e plastri (pilastri) possino chonportare, sendo fatti nel modo che sono fatti. Li ornamenti non parlo: se ne può fare quanto l'omo vole secondo la volontà del patrone. E a tutte queste chose sopraschritte se può rimediare e chregiere e acompagniare e choformare facilmente. Ancora, levare via le porte che passano dell'una chapella inell' altra, che so infame, che paiono balestrere. Anchora dicho, che l'emicichlo che e'fanno nelle teste delle chroci è falso in questa opera: non ch'el lavoro non sia perfetto in se solo e bello; ma imperfetto in questa opera, perchè resta li, e non seguità, e chonpagnia l'opera; quale è chosa pessima. Item le chornige di marmo che à fatto Raffaello nelle chapelle sono false, perchè non vole eservi le risalite che vi sono. Item, le choringe che àfatte Rafaello di treverto (travertino) dico essere false in quello locho perchè e chornicie fregio e architrave è falso, e non stare quando non pò à sotto e pilastri cho'loro chapitelli e basa, quale qui nion è.

Mehr aus Demut und zu Gottes und Sankt Peters Ehre und zum Nutzen Eurer Heiligkeit als zu meinem Nutzen und zum Beweise dessen, der Art, in der die Gelder, welche für St. Peter ausgegeben wurden, die wenig zur Ehre Gottes und seiner Heiligkeit gereichen, da sie verschwendet wurden und dies aus folgenden Gründen:

Erstens: wäre der Grundriß zu ändern, der völlig verfehlt ist. Man sollte eine große Kapelle schaffen, die größer ist als die jetzige, da nur neun einzelne kleine Kapellen bestehen. Und es sollte mehr Harmonie herrschen, die überall, ebenso wie die Vollkommenheit der Durchbildung mangelt.

Zweitens: Die Pilaster des Schiffes sind viel größer als die der Tribuna, die wenigstens gleichmäßig sein sollten.

Drittens: Die Außenpilaster, die dorisch und deren mehr als zwölf sind, sollten nur sieben sein.

Viertens: Bei den Pilastern ist festzusetzen, ob sie nun Sockel haben sollen oder nicht,

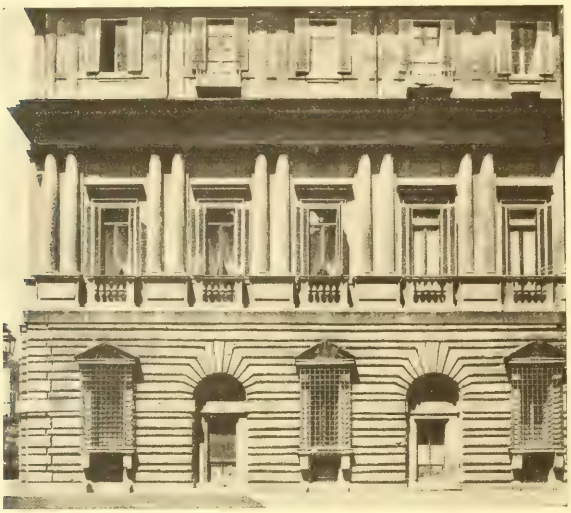


Abb. 191. Rom, Pal. Vidoni Cafarelli.

wegen der Schwierigkeiten, die sich in den Kapellen zeigen. Fünftens: Wenn fortgefahren wird, wie begonnen ward, wird das Hauptschiff sehr dunkel sein und ebenfalls an vielen anderen Stellen der Kirche, falls so fortgefahren wird, weil kein gutes Licht hereinkommen kann.

Siebentens: Sollte man die große Tribuna in dem Maße beschränken, damit sie nicht falsch aufgesetzt ist und genau über den Bogen irgend etwas ansetzen, das die Pilaster, so wie sie nun einmal gemacht sind, tragen kann.

Von den Verzierungen spreche ich nicht. Man kann davon soviel anbringen, wie jemand will, gemäß dem Willen des Bauherrn. All diese oben erwähnten Dinge kann man sehr leicht hinzufügen, bzw. wegnehmen und in Übereinstimmung bringen. Ferner sind die Türen fortzunehmen, die von einer Kapelle in die andere führen und die abscheulich sind und wie Schießscharten erscheinen. Ich sage ferner, daß der Halbkreis, der an den Endpunkten der Kreuze angeordnet ist, auf diesem Bau falsch ist. Nicht etwa, daß die Arbeit an und für sich nicht ebenso schön und vollkommen sei, aber für diesen Bau ungeeignet, da sie für sich bleiben und keinerlei Übergang zu dem ganzen Bauwerk haben. Das ist die schlimmste Sache.

Ebenso sind die Marmorrahmen, die Raffael in den Kapellen gemacht hat, falsch, da keine Risalite da sein sollten, wie sie jetzt da sind. Ebenso nenne ich die Rahmen, die Raffael in Travertin ausgeführt hat, an dieser Stelle falsch, weil die Schlußleiste und die Architrave falsch sind und nicht bleiben können, wenn nicht darunter noch Pfeiler sind für ihre Kapitelle und Basen.

Außerdem werden im Laufe der letzten Jahre der Tätigkeit Raffaels noch Giulio Romano und drei weitere Mitglieder der Familie S. Gallo berufen (Battista, Giovan Francesco, Aristotile und schließlich Francesco di Giuliano da San Gallo).

Praktisch schreitet der Bau in diesen Jahren nicht im gleichen Maßstabe fort, wie in den vorangegangenen zu Lebzeiten Bramantes. Im wesentlichen werden die beiden seitlichen Apsiden höher geführt und ein Teil der Fundamente verstärkt. Trotz der Mitarbeiterschaft so zahlreicher und zweifellos individuell unterschiedlicher Künstler scheint es doch, als wenn ein Kunstwollen sie alle vereinige. Es ist immer noch, trotz der Abwandlung der Kreuzform, der Geist Bramantes, der aus ihnen spricht. Es ist dieselbe Auffassung vom Wesen der Baukunst, die sich in Raffaels Bildhintergründen und Gobelinentwürfen architektonisch fast noch klarer ausspricht als in seinen Architektur-Skizzen aus dieser Zeit.

So bedeutend auch die wesentlichen Veränderungen in der Gestaltung St. Peters sein mögen, eine grundsätzliche Neuauffassung vom Wesen des Raums und seiner Gestaltung ist nicht erkennbar. Immer noch herrscht das additive Prinzip der reinen Renaissance, immer noch werden die einzelnen Raumabschnitte als solche, in sich ruhende betrachtet. Ihrer Gestaltung gegenüber bleibt die Frage des Zusammenhangs und der Zusammenfassung der einzelnen Raumelemente immer noch sekundär.

Parallel mit der Tätigkeit Raffaels an St. Peter gingen die Entwürfe zu anderen Bauten in Rom. Auch wenn man der sehr weitherzigen Zuschreibungspolitik Hofmanns nicht beipflichtet, der zahlreiche nicht genau zu bestimmende Bauten auf Raffael zurückführt, sind doch zwei große römische Gebäude unbedingt auf ihn zurückzuführen: Der Palazzo Vidoni Caffarelli, nach Plänen von Raffael 1515 durch Pietro Lorenzetto ausgeführt, ursprünglich siebenachsig geplant, heute auf siebzehn Achsen verbreitert. Auch die Öffnungen im Rustikageschoß sind nicht mehr die ursprünglichen.

Abb. 192. Rom, Villa Madama. Nische. (Photo Alinari.)

Bedeutender: Villa Madama. Raffaels Anteil scheint hier stärker zu sein, trotzdem der Bau erst nach seinem Tode, wahrscheinlich von Giulio Romano, zu Ende geführt wurde. Nach seiner Zerstörung 1527 wurde er 1530 von Antonio da S. Gallo d. J. beendet. Jedoch folgten beide ganz den Intentionen Raffaels, mit dem zusammen sie bereits beide zu seinen Lebzeiten

Abb. 193. Rom, Villa Madama.

Abb. 194. Rom, Villa Madama. (Photo Alinari.)

auf dem Bau gearbeitet hatten. Außergewöhnlich streng axiale Architektur, die in der Bildung der Hofarkatur Anklänge an Bramantes St. Peter-Entwurf empfinden läßt. Die Größe der architektonischen Konzeption, der Fortschritt gegenüber der Fassadenaufteilung der Farnesina ist erstaunlich. Die Pilaster gehen hier durch zwei Geschosse, die Aufteilung der dazwischenliegenden Fläche geschieht völlig einfach und anspruchslos. Die Loggia — wenigstens diese geht bestimmt auf Raffael selbst zurück — ist denen des Vatikans in der Schönheit der Verhältnisse durchaus vergleichbar. Man achte beispielsweise auf die Ausbildung der Eckpilaster: einmal, Konvex, mit eingeschobenem Viertelkropf als Basis eines Kreuzgewölbes; im nächsten Abschnitt als Basis eines Pendentifs unter einer Hängekuppel wird diese konvexe Form vermieden und zwischen die unter 90° gegeneinander stehenden Pilaster nur noch eine flache isolierende Lisene eingeschaltet.

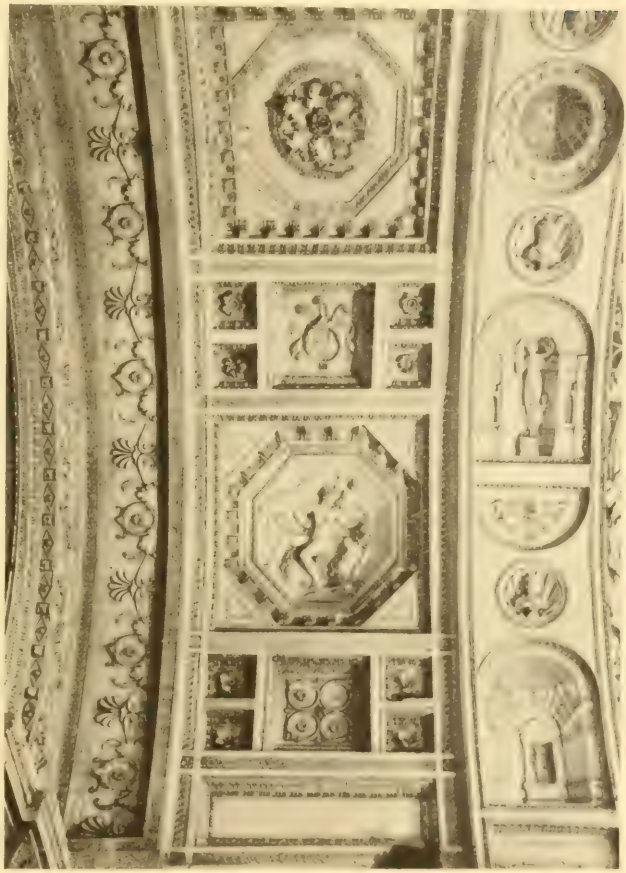


Abb. 195. Rom, Villa Madama, Detail der Innendekoration von Giulio Romano und Giovanni da Udine. (Photo Alinari.)

Man kann die Villa als Prototyp des ganzen späteren klassizistischen italienischen Villenbaus bezeichnen. Vor allem durch den dreischiffigen Grundriß des relativ kleinen Vestibuls, der wieder nur eine Folgeerscheinung der konsequent zu Ende gedachten axialen Beziehungen bedeutet.

Endlich sei noch kurz der Palazzo Pandolfini in Florenz erwähnt, für den der grundlegende Entwurf von Raffael stammt. Dieser übergab ihn dem Giovan Francesco da S. Gallo, der 1517 mit der Ausführung begann. Giovan Francesco hatte damals bereits unter Raffael bei St. Peter mitgebaut. Nach seinem Tode übernahm Aristotile da S. Gallo den Bau.

Abb. 196. Florenz, Palazzo Pandolfini. (Nach Stegmann-Geymüller.)

Wieweit selbständige Veränderungen des Giovan Francesco da San Gallo vorliegen, läßt sich nicht genau feststellen. Unzweifelhaft ist auch hier wieder der ungeheure Einfluß des Bramante. Allerdings ist er hier, verglichen mit der Villa Madama, ins Liebenswürdige und Gefälligere gewandt. Auffällig die Betonung des Hauptgesimses. Der Bau ist nicht so sehr im positiven Sinne durch die Vollkommenheit des Details und die Geschlossenheit seines Aufbaus bemerkenswert als im negativen Sinne wegen der Fehler, die er vermeidet. Er ist am Abschluß des zweiten Jahrzehntes außerhalb Roms das einzige Bauwerk, in dem die Fenster wirklich im Sinne der Hoch-Renaissance ohne die Hilfsmittel einer eingeschobenen Ordnung dem Gefühl der Zeit entsprechend in der Fläche sitzen. Mit anderen Worten: nur hier überwiegt die kontinuierliche Mauerfläche die eingeschnittenen Öffnungen wie bei den Bauten Bramantes und Peruzzis.

Der Bau ist sehr oft nachgeahmt worden, namentlich der auch hier wiederholte Wechsel der Fensterbekrönung (Dreiecksgiebel und Kreissegment) ist erst auf diesem Umweg nach Mittel- und Oberitalien gelangt.

Nach Raffaels Tod wird die Bauleitung bei St. Peter dem Antonio da San Gallo d. J. übertragen. Man darf hierbei aber nicht an völlig präzis abgegrenzte Befugnisse im Sinne eines modernen Beamtentums denken. Jeder dieser Bauleiter mußte sich im Kampf gegen seine Mitarbeiter und auch gegen außenstehende Architekten täglich von neuem durchsetzen. So trat also Antonio da San Gallo keineswegs etwa automatisch in sämtliche Funktionen Raffaels ein. Er hatte sich, nachdem er vorher in einer heute nicht mehr genau klarzulegenden, jedenfalls nicht allzu bedeutsamen Tätigkeit am Bau beteiligt gewesen war, durch sein kritisches Memoriale in

Abb. 197. Antonio de Sangallo. Holzmodell für St. Peter. (Photo Alinari.)

den Vordergrund geschoben und blieb vom Tode Raffaels an einige Monate lang allein in der Leitung. Sehr bald aber wurde ihm Peruzzi wieder zugeordnet, der ja, wenn auch in inoffizieller Stellung, schon ständig mitgearbeitet hatte.

Es war nun selbstverständlich, daß Antonio vor allen Dingen entsprechend dem Hauptinhalt seines Memoriale für eine Reduktion des lateinischen Kreuzes im Sinne einer Verkürzung des Langhauses bei gleichzeitiger Verbreiterung der Kreuzarme eintrat. Hierin begegnete er sich mit Peruzzi. Immerhin waren die Vierung und die Apsiden des Raffael jetzt schon vorhanden. Auch der Chor des Bramante wird jetzt schließlich vollendet.

In diesen Jahren schreitet der Bau aus politischen Gründen auch wieder nur sehr langsam fort. Erst in der Mitte des vierten Jahrzehntes wird er unter Paul III. wieder energischer auf-

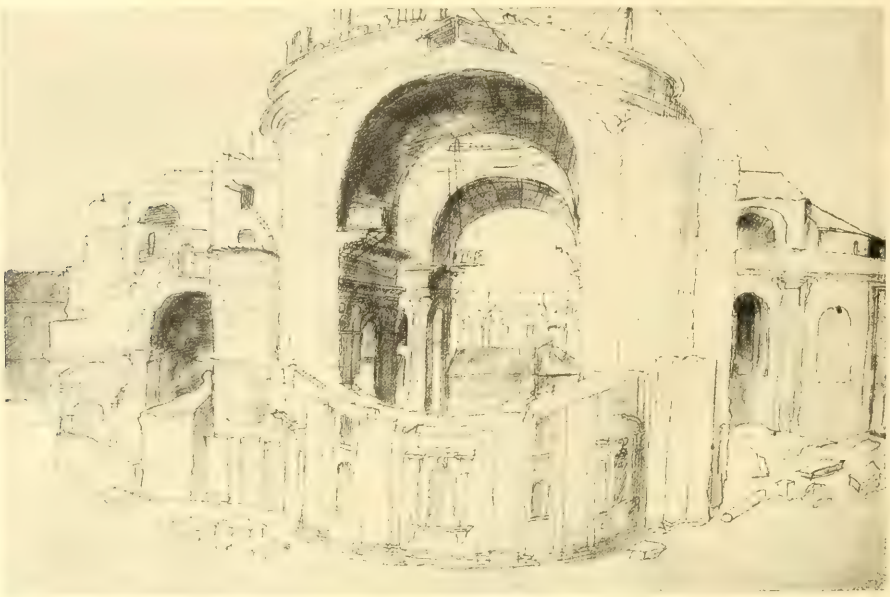


Abb. 198. Der Chor von St. Peter im Bau. Handzeichnung von Marten van Heemskerk.

genommen. In der Zwischenzeit scheint sich San Gallo gegen Peruzzi wieder entschiedener durchgesetzt zu haben und führt nun die Einwölbung der Kreuzarme offensichtlich ziemlich selbständig durch. Die intensivste Mitarbeit Peruzzis lag um das Jahr 1535.

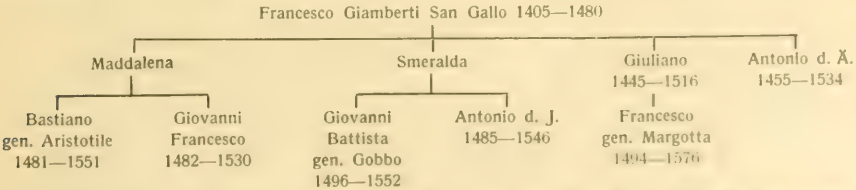
Zwischen der alten Basilika und dem jetzigen Neubau wurde um 1538 jene Scheidewand errichtet, deren charakteristische Ansicht fast ein Jahrhundert lang auf allen Rombildern wiederkehrt. Bis zu seinem Tod 1546 blieb Antonio in einer relativ krisenfreien Zeit Oberleiter des Baues. Nach seinem Ableben wollte Paul III. — wie Vasari berichtet — Giulio Romano oder Jacopo Sansovino an seine Stelle setzen, doch kam die endgültige Berufung beider nicht zustande. So wurde denn der greise Michelangelo berufen.

Madonna delle Carceri, erbaut von Giuliano da San Gallo.

Abb. 199. S. Maria delle Carceri, erbaut von Giuliano da San Gallo. (Photo Alinari.)

An dieser Stelle wollen wir die Baugeschichte der Peterskirche unterbrechen und uns dem Schaffen einer Gruppe von Künstlern zuwenden, deren Namen wir beim Bau immer wieder begegnet sind.

Die San Gallo beherrschen ein halbes Jahrhundert hindurch maßgeblich das Kunstleben Roms. Wir sind über sie durch die ausgezeichnete Arbeit Clausses, der alle früheren Veröffentlichungen berücksichtigt, genau unterrichtet.



Die Eigenart und der feste künstlerische Zusammenhalt der Familie San Gallo bewirkte, daß im Schaffen dieser Künstler die Jahrhundertscheide nicht so deutlich in Erscheinung tritt, wie sonst in der baugeschichtlichen Entwicklung Italiens. So greifen denn auch die Arbeiten

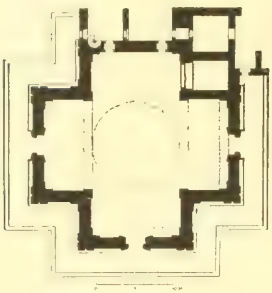


Abb. 200. S. Maria delle Carceri. Grundriß.

der älteren und der jüngeren Generation ebenso ineinander über, wie sich der Anteil der Brüder nicht immer mit absoluter Sicherheit beim einzelnen Werk voneinander trennen läßt. Zweifellos war in der älteren Generation Giuliano der Führende. Als Schüler des Francesco di Giovanni, des Francione, steht er zunächst natürlich noch ganz im Vorstellungskreis des 15. Jahrhunderts. Aber schon das Hauptwerk seiner Mannesjahre — vielleicht das bedeutendste, das er überhaupt geschaffen hat — die Madonna delle Carceri in Prato weist über die Grenze des Jahrhunderts hinaus.

Madonna delle Carceri, gegründet 1485, geweiht 1492. Entscheidend die Form des Grundrisses als eines reinen Zentralbaus. Zum erstenmal tritt in der Renaissance das griechische Kreuz als grundlegendes Kompositionselement des Kirchenbaus in Erscheinung. Nie wieder hat es sich später in dieser Klarheit und Prägnanz dargestellt. Schon dreißig Jahre später wandte sich das Interesse des Bramante und seiner Nachfolger fast mehr der Detaillierung der Kuppelpfeiler als der reinen Vorstellung des Zentralraums selbst zu.

Gegenüber der großartigen Konzeption des zentralen Grundrisses und der auf Pendentifs schwebenden Kuppel mit ihrem niedrigen Tambour enttäuscht der Aufbau.

Giuliano wird 1485 mit dem Bau beauftragt, 1491 vollendet er ihn bis auf die Fassade. 1508 liefert er noch ein Modell für den Hochaltar.

Einen weiteren Beweis dafür, daß wirklich Giuliano und nicht Bramante der eigentliche Wiedererwecker des Zentralbaugedankens gewesen ist, bietet auch die bemerkenswerte Sammlung

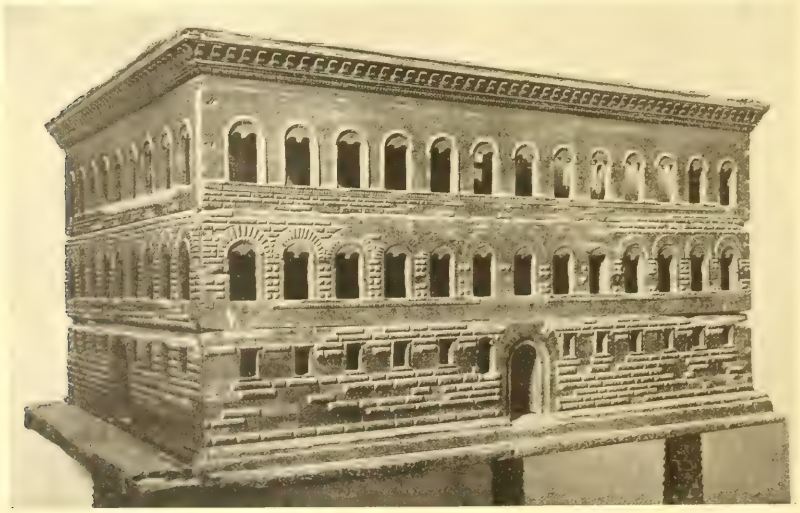


Abb. 201. Florenz, Palazzo Strozzi. Modell. (Nach Stegmann-Geymüller.)

Abb. 202. Florenz, Palazzo Strozzi.

seiner Skizzen im Vatikan. Er beschäftigt sich in diesem Skizzenbuch fast nur mit Zentralbauten und widmet sich besonders dem Problem der Vierungspfeiler.

Aus dem letzten Jahrzehnt des Jahrhunderts werden uns noch verschiedene nicht zur Ausführung gekommene Entwürfe von ihm überliefert, so für den königlichen Palast in Neapel, ferner gemeinsam mit seinem Bruder Antonio für den Palazzo Medici in Florenz, für die Sakristei von S. Spirito und den Klosterhof von S. Pietro in Vincoli.

Giulianos Anteil am toskanischen Palastbau ist nicht unumstritten. Der Palazzo Gondi mit einem Hof von besonders beschwingter Arkatur geht zweifellos auf ihn zurück, ist aber nicht unter seiner Leitung zu Ende gebaut worden. Ganz besonders bleibt die Frage offen, ob und wieweit — in Gegensatz zu Vasaris Überlieferung — das Modell des Palazzo Strozzi auf Giuliano zurückzuführen ist. Unabhängig von der Frage der Urheberschaft dieses Modelles läßt sich, da der wirkliche Bau in vielen Details erheblich von dem Modell abweicht, jedenfalls feststellen, daß der Einfluß Giulianos auf den Bau selbst nicht wesentlich gewesen sein kann.

Wesentlicher als diese Entwürfe zu städtischen Palazzi ist die Anregung, die er mit der Villa Reale in Poggio a Caiano dem italienischen Landhausbau gab.

Aus dem Wettbewerb verschiedener Architekten, an dem sich auch der Lehrer des Giuliano, Francione, beteiligt hatte, geht Giuliano als Sieger hervor. Der Bau wird im letzten Jahrzehnt des Jahrhunderts errichtet. Die Villa, eine der schönsten und besten frühen Renaissancevillen überhaupt, zeigt deutlich eine Verbindung toskanischer und römischer Elemente, mit anderen Worten: toskanischer Tradition des 15. Jahrhunderts und römischer, in die Zukunft weisender Ideen. Schon die Gestaltung des Grundrisses von alleräußerster Einfachheit und Klarheit hat mit dem üblichen toskanischen Villenschema nur wenig zu tun. Der ganze Baukörper ist von einer ringsumlaufenden Terrasse umgeben, eine Zurückstufung im Obergeschoß gliedert den an und für sich regelmäßigen Kubus in einzelne Risalite. (Die halbkreisförmige Treppe ist späterer

Abb. 203. Poggio a Caiano. Villa Reale.

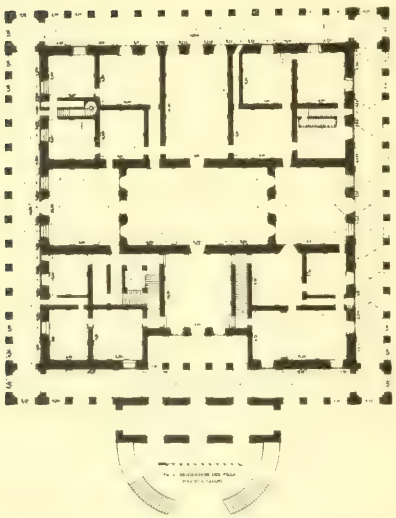


Abb. 204. Poggio a Caiano. Villa Reale. Grundriß.

Zusatz.) Auch die Ausgestaltung der Fassade hält sich von der verwirrenden Fülle toskanischer Gliederung und quantrozentistischer Freude an der Summierung von Details frei und zeigt ein einfaches Gegeneinander von Mauerfläche und Fensterdurchbruch.

Es ist Giuliano gelungen, zum erstenmal mit den Mitteln der Renaissance einen absolut heiteren Bau zu gestalten, die Einzelelemente: Säule, Archivolte, Baluster, Rustika und Gebälk ihres sonst so schweren und ernsten Charakters zu entkleiden und mehr als Dekoration, denn als Strukturglieder zu verwenden. Entscheidend für die Wirkung in der Landschaft ist die Verwendung der ringsum laufenden offenen Loggia gleichsam als Sockel des ganzen Gebäudes. Durch diese Auflockerung ist der geschlossene Mauerkubus des eigentlichen Hauses aufs vortrefflichste mit dem gewachsenen Boden der Landschaft verbunden. Diese Loggia dient gleichzeitig mit ihrer oberen Abdeckung auch als Terrasse und dieses Terrassenmotiv haben alle späteren Landhäuser und Gärten der Renaissance verschwenderisch

angewandt. Die eigentliche Entfaltung der Gartenkultur setzt ja erst fast ein Jahrhundert später ein, aber der entscheidende Schritt, nämlich nicht einen verkleinerten Palast, sondern einen neuen Typus des Landhauses zu schaffen, ist hier in Poggio a Caiano geschehen.

Die vielseitige Tätigkeit Giulianos kann hier nur angedeutet werden. In Florenz und Rom hat er sowohl in gutachtender Tätigkeit wie auch durch die Beisteurung einzelner Entwürfe noch an zahlreichen anderen Bauten mitgewirkt. Selbst an den Entwürfen für St. Peter war er ja schon in den Jahren 1503/4, also vor der Hinzuziehung Bramantes, tätig.

Endlich sei noch die Einwölbung der Kuppel der Sa. Casa in Loreto erwähnt. Später wurde sie, da sie Risse aufwies, entweder von Bramante oder Antonio da San Gallo verstärkt, neue Stützpfeiler und Fundamente wurden hinzugefügt.

Erwähnt wurde schon S. Maria dell'Anima in Rom, vielfach Bramante zugeschrieben, von dessen Formensprache es aber wegen der Flauheit und Nüchternheit der Details erheblich absticht. Ob Giuliano da San Gallo als Urheber anzunehmen ist, erscheint zweifelhaft, jedenfalls war er durch Gutachten für die Gemeinde und Entwürfe daran beteiligt.

Giulianos Mitarbeit am Neubau von St. Peter liegt in seinen drei letzten Lebensjahren. Auf ihn sind sieben Langhausprojekte dieser Jahre (Uffizien-Zeichnungen) zurückzuführen. Doppelt merkwürdig, daß er, der erste und originelle Schöpfer eines kirchlichen Zentralbaus, jetzt die ersten Schritte vom Bramante-Plan zum lateinischen Kreuz tut. Oder sollten doch diese Pläne erst nach der Beeinflussung durch Raffael entstanden sein?

In seinen letzten Jahren beschäftigt er sich noch mit Entwürfen für die Fassade von S. Lorenzo in Florenz, die nicht zur Ausführung kommen. Sie erinnern kaum mehr an seine florentinischen Anfänge, sondern zeigen reinsten römischen Stil. Die Idee einer Mitarbeit Michelangelos an diesen Entwürfen, der Beeinflussung durch ihn, die Stegmann verficht, ist aus stilistischen Gründen zumindest nicht abzulehnen.

Antonio da San Gallo, der um 10 Jahre jüngere Bruder des Giuliano, kann mit diesem an Bedeutung und Kraft räumlicher Vorstellungsgabe nicht verglichen werden. Bis zur Wende des Jahrhunderts sind von ihm eigentlich nur Entwürfe, die nicht zur Ausführung gelangten, und die Mitarbeit an dekorativen Aufgaben bekannt. An der Entwurfsbearbeitung seines Bruders für den Palazzo Medici soll er ebenfalls beteiligt gewesen sein, ferner ist ein Entwurf für Sa Maria die Monserrato (Uffizien Nr. 720) von ihm erhalten. In Florenz war er im Palazzo Vecchio ebenfalls an dekorativen Arbeiten beteiligt.

Sein erster selbständiger Kirchenbau ist Sa. Annunziata, Arezzo.

Der Grundplan der Kirche geht auf Bartolomeo della Gatta zurück. Erst 1505 oder 1506 wurde Antonio zur Weiterführung von Gattas Plan berufen. Die Grundrißgestaltung entspricht durchaus dem Normalschema der Frührenaissance. Nur die Ausgestaltung des Chores läßt in Form eines griechischen Kreuzes gewisse Anregungen durch Entwürfe seines Bruders erkennen. Die ganze Gestaltung zeigt wenig Eigenart und ist auch an und für sich recht unerheblich. Sie läßt in nichts die Bedeutung seines Hauptwerkes ahnen, dessen Entstehungszeit allerdings auch mehr als zehn Jahre später liegt.

Die um 1516 entstandene Loggia an der Piazza dell'Annunziata interessiert vor allem in städtebaulicher Hinsicht. Ursprünglich sollte sie die Zusammenfassung der Vorderansichten von acht dahinterliegenden Häusern bilden. Es kamen jedoch im Laufe des Jahrhunderts nur drei von diesen zur Ausführung. So wenig die Loggia ein Beweis für selbständige architektonische

Abb. 205. Florenz. Loggia an der Piazza dell' Annunziata.

Schaffenskraft des Antonio ist, so interessant ist sie als Symptom der künstlerischen Selbstdisziplin der Zeit. Einer Zeit, die sich nicht scheute, trotz ihrer mächtigen eignen künstlerischen Potenz einfach die Form Brunellescos zu wiederholen. Die Abweichungen im Detail sind ganz geringfügig. Eigentlich ist es nur die kräftigere Profilierung und die stärkere Plastik der Details, welche beweisen, daß das Bauwerk fast ein Jahrhundert nach dem Gegenstück Brunellescos entstanden ist. Übrigens lassen sich die Grenzen der Tätigkeit Antonios gegenüber der Mitwirkung des Baccio d'Agnolo nicht genau fixieren.

Das einzige Werk, das uns berechtigt, hier im großen Zusammenhang Antonio als Architekten von Bedeutung aufzuführen, ist die Madonna di S. Biagio in Montepulciano, deren Bau ein nicht wegzudenkendes Zwischenglied in der Entwicklungsreihe der Zentralbauten darstellt. Sie ist selbst wieder zweifellos nicht denkbar ohne die Madonna della Carceri des älteren Bruders Giuliano. Daß sie sie an Klarheit und Prägnanz der formalen Durchbildung des Zentralbaugedankens so weit überragt, ist sicher weniger ein Verdienst der Persönlichkeit des Antonio, als der Tatsache zuzuschreiben, daß jetzt eben schon zwei Jahrzehnte hindurch fast alle bedeutenden Architekten Italiens sich unter Führung Bramantes mit der Idee des Zentralbaus beschäftigt, sie nach allen Seiten abgewandelt hatten. Dazu kommt noch die Gunst der vollkommen freien Lage, welche die Idee des Zentralbaus gleichsam in platonischer Abstraktion von allen sonstigen Verunklarungen der Umgebung sich darstellen läßt.

Die wundervolle Reinheit des griechischen Kreuzes tritt im Inneren, also im räumlichen Sinne, klar in Erscheinung und wird im äußeren, also im körperlichen Sinne, durch die Hinzufügung einer nur eingeschossigen Chorapsis nur wenig gestört. An und für sich ist das Verhältnis der Überwölbung der Kreuzarme zur Höhe der Mittelkuppel glücklicher als in St. Peter selbst. Der Raumeindruck ist — wie bei den minimalen Maßen ja weiter nicht verwunderlich — viel einheitlicher und beziehungsreicher in sich. Die beiden vorn rechts und links in den rechten

Winkel der Kreuzarme selbständig hineingesetzten Campanili, von denen jedoch nur einer zur Ausführung gekommen ist, steigern noch die optische Geschlossenheit des Baues.

Die Ausführung des 1518 begonnenen und gegen Ende des 3. Jahrzehnts vollendeten Baus stand unter der dauernden persönlichen Kontrolle des Antonio.

Obwohl sonst grundsätzlich hier im großen Zusammenhang auf die formale Durchbildung der angeführten Bauwerke in bezug auf Einzelheiten nicht eingegangen werden kann, müssen hier ausnahmsweise zwei charakteristische Details noch erwähnt werden.

Zunächst die Ausbildung des gebrochenen Eckpilasters mit den beiden anschließenden Halbsäulen. Mit diesem Einfall umgeht Antonio gleichsam durch ein stenographisches Sigel die Problematik des Vierungspfeilers, um deren Lösung bei den Entwürfen zur Peterskirche alle beteiligten Künstler in unzähligen Varianten sich bemühten. Außerdem hat er den Vorteil, daß genau das gleiche Bauglied in den gleichen Verhältnissen aus dem Konvexen ins Konkave gewandt für die Eckausbildung der Kreuzarmabschlüsse verwendet werden kann. So wird die Wand weit einheitlicher als in jedem andern gleichzeitigen Bauwerk gestaltet. Nicht nur die horizontalen Basen, Friese, Architrave und Gesimse laufen durch, sondern auch in der Senkrechten wird der Parallelismus bis in jede Einzelheit hinein durchgeführt.

Abb. 206. Montepulciano, Mad. di S. Biagio.

Der Erfolg ist, daß wir in einem Grade gezwungen werden, die Wand als Ganzes zu sehen, der schon barockem Empfinden entspricht.

Die zweite formale Eigenart Antonios, die wir erwähnen wollen, wirkt im gleichen Sinne: nämlich barockisierend. Seine Biographen und Kritiker werfen ihm stets die Derbheit seiner Profilierung, die mangelnde Feinheit seines Details vor. Unseres Erachtens ist diese überkräftige primitive Gestaltung des Details auf eine ganz bewußte Absicht Antonios zurückzuführen. Sie ist ein Hilfsmittel, um die Einheitlichkeit der Wand sowohl im Innenraum wie im Außenaufbau nach Möglichkeit zu erhöhen. Daß diese Vereinfachung bewußt geschieht, beweist die Gestaltung des Außenaufbaus, namentlich der Vorderansicht. Die Sparsamkeit der Mittel, wie sie sich sogar an Tür- und Fensterumrahmungen, Portikus- und Giebelgestaltung und im Kuppelaufbau zeigt, ist für diese Zeit einzigartig.

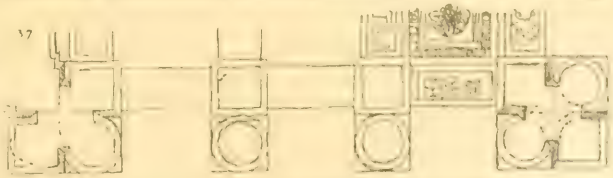


Abb. 207. Montepulciano, Mad. di S. Biagio. Studie von Stegmann.

Abb. 208 u. 209. Todi, S. Maria della Consolazione. Links Innenansicht; rechts Außenansicht.

Man kann also mit Recht die etwas paradoxe Formulierung aufstellen, daß dieser Bau, der in seiner Grundrißgestaltung die reinste Inkarnation des Kunstwollens der Hochrenaissance darstellt, im Aufbau bereits den ersten Schritt zum Barock tut.

Die ebenfalls von Antonio stammende Canonica und verschiedene andere Paläste in Montepulciano sind von keiner prinzipiellen Bedeutung. Dagegen muß noch der Palazzo del Monte in Monte Sansavino erwähnt werden, der — stark florentinisch im Gesamtaufbau — durch die Schwere der Einzelglieder über einem rustizierten Untergeschoß die Eigenart des Antonio und die auf ihn wirkenden römischen Einflüsse klar erkennen läßt. Die gegenüberliegende, ebenfalls von Antonio stammende Loggia ist mit dem Palast im städtebaulichen Sinn verbunden.

In der Reihe der Zentralbauten, die sich letzten Endes alle von der Madonna delle Carceri und der Madonna d. S. Biagio ableiten lassen und die deshalb in diesem Zusammenhang, im Anschluß an die ältere Generation der San Galli erwähnt werden müssen, ist das wichtigste und grundlegendste Werk: S. Maria della Consolazione in Todi. Man kann ohne Übertreibung sagen, daß diese von Cola da Caprarola begonnene und im 2. und 3. Jahrzehnt des Jahrhunderts durch Ambrogio da Milano vollendete Kirche die reinste Verkörperung des Zentralgedankens darstellt, die je in Italien errichtet wurde. Die absolute Einheit des Raumgedankens kann sich nicht vollkommener ausdrücken. Die Raumvorstellung gelangt noch klarer zum Ausdruck als selbst in Montepulciano.

Die Urheberschaft des Planes ist lange Zeit Gegenstand einer heftigen wissenschaftlichen Kontroverse gewesen. So naheliegend die Idee auch ist, Bramante selbst als entwerfenden Archi-

tekten zu nennen, kann sie doch weder durch irgendwelche dokumentarische Unterlagen noch — was wichtiger ist — durch stilistische Details gestützt werden. Auch Peruzzi wird mit dem Plan in Verbindung gebracht, doch beruht diese Zuschreibung mehr auf der vermeintlichen Relation zwischen der Bedeutung des Baues und der des Architekten. Die wenigen erhaltenen Dokumente nennen verschiedene Künstler als maestri, ohne einen Unterschied zwischen entwerfenden Architekten, ausführenden Baumeistern und selbst dekorativen Ausgestaltern zu machen.

Abb. 210. Mongiovino, Santuario. (Photo Alinari.)

Die Grundform des Baues ist von äußerster Einfachheit: an ein Quadrat schließen sich an allen vier Seiten Absiden an, deren Grundriß zwischen Halbkreis und halbem Zehneck vermittelt. Über den Gurtbögen des quadratischen Mauerkerns schweben auf Pendentifs der in Wirklichkeit erst später ausgeführte Tambour und die Kuppel, die vielleicht etwas zu lang erscheint. Auch die Abdeckung der seitlichen Absiden geschieht in Kalottenform.

Innen und außen ist die zweifache — außen korinthische, innen ionische — Pilasterordnung in ihrer Gliederung sehr einfach gehalten, das Profil ist durchweg sehr schlank, erst in dem oberen Teil etwas fülliger. Bemerkenswert ist die überaus glückliche Lage in der Landschaft, konsolenartig an einem Bergabhang, sowie die Homogenität des verwendeten edlen Travertinmaterials.

Von den vielen kleinen Zentralbauten — meist Dorfkirchen —, die aus der Ideenwelt Bramantes durch mehr oder weniger bedeutende Nachahmer entstanden, die schließlich alle mit Sa. Maria della Consolazione in Todi und Sa. Maria da Loreto (Sa. Casa) vergleichbar sind, seien als besonders typisch die Kirchen des Rocco da Vicenza erwähnt, die alle zwischen 1520 und 1530 entstanden. Zunächst gehen sie von der Anlage einer Kuppel über griechischem Kreuz aus, am reinsten die Chiesa della Madonna in Mongiovino, 1524—1526 erbaut. Die Grundform des griechischen Kreuzes wird durch Eckkapellen zum Quadrat ergänzt, ein kleiner rundgeschlossener Chor schließt sich an. Auch der Madonna di Vico (Chiesa tonda) vor Spello liegt ein ähnliches Schema zugrunde, das dadurch variiert wird, daß drei Arme rund schließen, während sich an den vierten ein größeres quadratisches Raumelement anschließt. Eine stärkere Abweichung zeigt Sa. Maria del Glorioso in S. Severino, als deren Urheber Rocco da Vicenza urkundlich

Abb. 211. Rom, Palazzo Farnese. (Photo Wasmuth.)

nachgewiesen ist. Die Durchbrechung der grundlegenden Konstellation geht wohl auf eine spätere freiere Ausführung des ursprünglichen Planes zurück.

Für seine Zeitgenossen galt Antonio da San Gallo der Jüngere als der bedeutendste Architekt seiner Epoche. Er übertraf an Geltung und Reichweite nicht nur Raffael und Peruzzi, sondern selbst Michelangelo, — natürlich nur in seiner Tätigkeit als Architekt. Das beweisen außer den vielen auf uns gekommenen zeitgenössischen Berichten und Viten allein schon die Anzahl der ihm zuteil gewordenen Aufträge und der von ihm verlangten Gutachten zu den architektonischen Tagesfragen von damals.

Für uns, nach vier Jahrhunderten verrücken sich diese Akzente etwas. Uns scheint er, verglichen mit Bramante, aber auch selbst mit seinem Oheim Giuliano doch mehr ein glücklicher Erbe und Führer zur vollkommenen Reife, als eigentlicher Initiator. In die Reihe der ganz großen Architekten rückt ihn eigentlich nur ein einziges seiner zahlreichen Werke, der Palazzo Farnese.

Der Florentiner Antonio empfing seine entscheidenden Eindrücke durch Bramante, in dessen Werkstatt er eintrat eben zu der Zeit, als dieser begann, sich mit den Plänen zu St. Peter zu beschäftigen. Im ersten Jahrzehnt des Cinquecento arbeitete Antonio dann in Rom unter seiner Leitung; außerdem in Loreto an der Santa Casa — ungefähr um 1508. Unverkennbar der Einfluß seines Onkels Giuliano. Sie stellt eine ziemlich getreue Nachbildung von dessen Sakristei von S. Spirito in Florenz dar. Es ist ein Zentralbau, der außen als Quadrat, innen als

Abb. 212. Rom, Palazzo Farnese. Vestibül. (Photo Alinari.)

Achteck gestaltet ist. Der Bau wurde später und nicht mehr unter seiner eigenen Leitung vollendet.

Aus der Zeit der gemeinsamen Arbeit unter und mit Bramante, im Kreise Raffaels und Peruzzis sind noch mehrere Entwürfe für römische Paläste entstanden, wie der Palazzo Baldassini u. a.

Das Lustrum zwischen 1515 und 1520 ist das entscheidende für das Werden Antonios. Im Mittelpunkt des architektonischen Geschehens, das sich nun einmal um die Entwürfe für die Weiterführung der Peterskirche kristallisierte, spielte er sich durch sein einsichtsvolles Memoriale in die vorderste Reihe. Eine Tatsache, die sich ja auch in seiner Berufung als aiutante des Raffael und nach dessen Tod 1520 als oberster Bauleiter ausdrückt. Gleichzeitig fertigte er einen Entwurf für Caprarola an, der mit der späteren Ausführung des Erdgeschosses durch Peruzzi weitgehend identisch ist.

Im gleichen Jahrfünft ist er auch an der weiteren Ausgestaltung von Sa. Maria della Quercia in Viterbo beteiligt.

Sein Hauptwerk, nicht nur dieser Epoche, bleibt jedoch der Palazzo Farnese.

Der Bau dieses schönsten römischen Palastes wurde 1514 begonnen. Als man 1517 den Plan faßte, über die ursprünglich beabsichtigte Ausdehnung des Baues hinauszugehen, wandte man sich an San Gallo, der in den nächsten Jahren den Entwurf durcharbeitete. 1522 erweiterte er ihn

noch einmal. Die eigentliche Bautätigkeit kam jedoch erst 1534 recht in Fluß. Bei Antonios Tode 1546 waren jedenfalls die Hauptansicht zum Platze hin und die beiden Seitenansichten bis über die Fenster des Obergeschosses hinaus vollendet. Der Hof war über Erdgeschoßhöhe geführt.

Schon aus dieser Tatsache geht hervor, daß die Raumfügung des Grundrisses allein ihm zuzuschreiben ist. Es ist sein Verdienst, zum erstenmal in der Geschichte des Palastbaues die Haupträume auf eine Hauptachse hin aufgeteilt und die ganze Grundrißgestaltung dieser Rücksicht auf die axiale Anordnung untergeordnet zu haben. Damit hat er auf dem Gebiet des Palastbaues ebenso den entscheidenden Schritt zum Barock hin getan, wie es sein Onkel Antonio d. Ältere bei der Gestaltung des Aufrisses von Madonna di S. Biagio in formaler Hinsicht tat.

Die Formgebung der Fassade geht nur zum Teil auf San Gallo selbst zurück. Noch zu seinen Lebzeiten schrieb der Papst für die Ausgestaltung des Hauptgesimses einen Wettbewerb zwischen ihm, Vasari, Michelangelo, Perino del Vaga und Sebastiano del Piombo aus, der unentschieden blieb. Erst nach Antonios Tode wird Michelangelo auf Grund von Versuchen mit einem Holzmodell nach seinem Entwurfe zur Ausführung des Kranzgesimses berufen.

Die Wahl dieses schweren Gesimses veranlaßte weitgehende Veränderungen der Fassade. Zwischen die Oberkante der letzten Fensterreihe und die Unterkante des Kranzgesimses wird noch ein 2 m breiter, sehr drückend wirkender Streifen eingeschoben, die Fenster selbst durch ein kleines Horizontalgesims verbunden.

Auch die ganze überplastische Dekoration und Fenstereinrahmung mit ihren Pilastern und Halbsäulen, überhaupt der Reichtum an plastischem Detail ist nicht auf San Gallo selbst zurückzuführen. Ohne sie wäre die von Burckhardt so sehr getadelte Fassade die edelste Roms geworden. Gerade das Verhältnis der relativ kleinen Fensterform zu der sie völlig umschließenden Mauerfläche ist schon ganz im Sinne der neuen Zeit empfunden, selbst die nachträgliche Dekoration stört nur sehr wenig.

In der Gestaltung der Hoffassade ist die durch den zu frühen Tod Antonios bedingte Veränderung nicht allzu merklich. Das von Michelangelo nach seinen eigenen Plänen aufgesetzte zweite Obergeschoß geht gut mit dem von San Gallo aufgenommenen variierten Motiv des Marcellustheaters zusammen.

Wichtiger aber als alle diese Einzelheiten der formalen Durcharbeitung ist die zugrundeliegende Idee der achsialen Raumaufteilung. Die Idee der Achse wurde hier so weitgehend stabilisiert, daß sie von den Nachfolgern Michelangelos noch bis zum Tiber und auf das gegenüberliegende Ufer hinüber verfolgt wurde. Das Motiv zur Loggia der Rückseite entnahm Giacomo della Porta, der sie 1589 ebenso wie den Ausbau der ganzen Südseite vollendete, aus der Gestaltung der Hoffassade. Vignola, der so oft in nahe Beziehung zum Palazzo Farnese gebracht wird, arbeitete im wesentlichen unter Michelangelo. Nur einige Portale, Kamine und Türeinfassungen gehen unmittelbar auf ihn zurück. Er war dagegen weder auf die Plandisposition der Räume noch auf die grundsätzliche Gestaltung der Außen- oder Hauptfassade von irgendwelchem grundlegenden Einfluß.

Die Bedeutung des Palazzo Farnese kann überhaupt nicht überschätzt werden. Seine Wirkung auf den Palastbau der nächsten beiden Jahrhunderte kann nur noch mit der von Il Gesù für den Kirchenbau verglichen werden. Bis tief in die Mitte des 18. Jahrhunderts hinein stand dieser Baublock gleichsam als platonische Idee des Palastes schlechthin allen Gestaltern ähnlicher Aufgaben vor Augen. Und zwar war die streng axiale Durchkomposition des Grundrisses hierbei

entscheidend, besonders für den ganzen französischen Klassizismus. Diese Wirkung übertrug sich sogar von der Architektur auf die Schöpfung grundlegender Achsen im Städtebau. Daneben aber war es das trotz der obenerwähnten Einschränkungen immer noch besondere Verhältnis von Breite zur Höhe und insbesondere der Größe der Fenster zur umgebenden Mauerfläche. Das hierin niedergelegte Gefühl für Proportionen hat sich, so tiefgreifend auch die Veränderungen waren, die der Barock brachte, in dieser Beziehung wenigstens nicht sehr entscheidend geändert.

Während der beiden nächsten Jahrzehnte war die Hauptarbeitskraft Antonios St. Peter gewidmet. Zwar schritt der Bau, behindert durch politische und wirtschaftliche Verhältnisse, nur wenig fort, doch wurden die Entwürfe durch die verschiedenen zum Bau berufenen Architekten weiter gefördert und variiert. Erst 1535 setzte die wirkliche Bautätigkeit wieder energisch ein. 1538 wird Antonio erneut zum alleinigen Oberleiter ernannt und bleibt es bis zu seinem Tode 1546.

Kurz vor 1520 wurde für die Kirche S. Giovanni de' Fiorentini ein Wettbewerb zwischen Antonio, Peruzzi, Michelangelo, Raffael und Sansovino ausgeschrieben, in dem Sansovino den Sieg mit dem Projekt eines reinen Zentralbaus davontrug. Der Bau wurde nach seinen Plänen begonnen, jedoch nach seinem Weggang nach Venedig nicht mehr weitergeführt, wenn auch Antonio für kurze Zeit als sein Nachfolger berufen wurde. Erst gegen Ende des Jahrhunderts vollendeten ihn Giacomo della Porta und Carlo Maderna, wobei sie sich jedoch weder an die

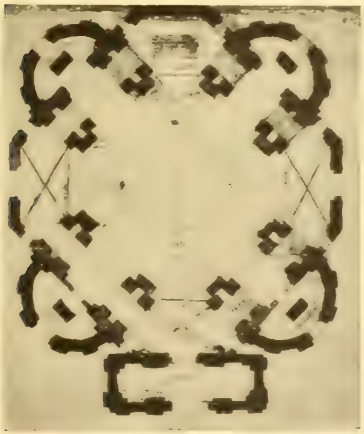


Abb. 213. Entwurf Michelangelos für S. Giovanni de' Fiorentini.

Abb. 214 Entwurf Antonios da Sangallo d. J. für S. Giovanni de' Fiorentini.

Abb. 215. Rom, Palazzo Sacchetti.

Pläne Sansovinos noch an das Modell Michelangelos hielten. Offenbar wurde von Giacomo della Porta ein neues Modell angefertigt. Für uns ist wichtig, daß die Studien Antonios zur Kirche der Florentiner mit den gleichen Motiven arbeiten, die sich auch in seinen Entwürfen für St. Peter finden.

Wie bei diesem Kirchenbau fast alle Meister der Zeit fast gleichzeitig mitarbeiteten, so auch beim Weiterbau des Vatikans. Bramante hatte die Loggia des Cortile di S. Damaso bis zum dritten Geschoß gefördert, wenn wir die Substruktionen des Untergeschosses mitrechnen. Das letzte Obergeschoß führte jedoch Antonio aus, ebenso wie er die Fundamente verstärkte. Diese Tatsache an sich steht fest, — weniger sicher erscheint, ob dieses dritte Obergeschoß bereits von Bramante geplant war oder auf eine Ergänzungszeichnung Raffaels zurückzuführen ist. Versuchen wir ohne archivalische Belege rein stilkritisch zu dieser Frage Stellung zu nehmen, so müssen wir zu dem Schluß kommen, daß eine derartige Massierung gleichartiger Motive vielmehr dem Gefühl der fortschreitenden Hochrenaissance entsprochen haben mag als der Vorstellungswelt Bramantes. Vielleicht war also Antonio, von den genannten Meistern zweifellos in der formalen Entwicklung der Vorgeschrittenste, nicht nur der Ausführende, sondern auch der Schöpfer der Raffael zugeschriebenen Pläne.

Die Schließung der Bogen durch Mauerwerk erfolgt erst in einer späteren Zeit durch Peruzzi. Antonios Mitwirkung an der Villa Madama wurde schon oben erwähnt. Wichtiger als die Vollendung des Baues unter seiner persönlichen Leitung sind seine in den Uffizien erhaltenen Zeichnungen, die Raffael so weitgehend beeinflußt haben.

Die kleine Kirche S. Jacopo di Incurabili aus dem Jahre 1523 ist interessant als eine neue Variante des Zentralbaugedankens, diesmal über einem regelmäßigen Achteck. Die Ähnlichkeit mit Sa. Maria da Loreto ist unverkennbar.

Ebenfalls ein Zentralbau ist die kleine Grabkapelle Pietro di Medicis in Monte Cassino.

Nur zwei Bauwerke Antonios aus dem letzten Jahrzehnt seines Lebens sind noch von richtunggebender Bedeutung.

Zunächst ein Kirchenbau: S. Spirito in Sassia. Man kann in dieser Kirche die Urzelle des ganzen römischen Barockkirchenbaues sehen. Der Typus der in der Ansicht zweigeschossig

unterteilten Langhauskirche ist hier zum erstenmal rein ausgebildet. Auch Gesù von Vignola ist nur eine reichere Variante des gleichen Motivs. Alle Elemente, die römische Barockkirchen in den nächsten zwei Jahrhunderten zeigen sollten, finden sich hier bereits in nuce: Teilung in zwei Geschosse, starke Betonung des Untergeschosses durch ein abschließendes Gesims, Zusammenfassung des Mittelteils gegen die Seitenachsen durch leichte Verkröpfung, Vertikalabschluß durch Dreiecksgiebel, Rahmung eines Zentralmotivs im Obergeschoß entsprechend dem Haupteingang im Untergeschoß, seitliche Voluten zur Überleitung des breiteren Untergeschosses auf die geringere Breite des Obergeschosses und endlich streng vertikale Unterteilung der einzelnen in sich geschlossenen Geschosse.

Der Bau wurde nach den Entwürfen San Gallos 1538 begonnen, aber erst später unter der Leitung Ottavio Mascherinos vollendet. Das Innere in seiner besonders klaren Aufteilung stammt noch ganz von Antonio San Gallo selbst.

Abb. 216. Rom, Palazzo del Banco di S. Spirito.

Von ebenso ausschlaggebender Bedeutung wie die Fassade von S. Spirito für den Kirchenbau ist das letzte Werk Antonios, der Palazzo Sacchetti für den Palastbau. Dieser von San Gallo für sich selbst gebaute Palast stellt in der Grundrißdisposition gleichsam noch einmal die Essenz des Palazzo Farnese dar. Hier wie dort eine streng achsiale Reihung der Räume, hier wie dort eine strenge Durchführung der im Hauptportal begonnenen Achse durch die Gartenanlage hindurch bis zum Fluß. Besonders die Anlage der Treppe beweist in ihrer Unterordnung unter den zentralen Baugedanken des Hofes, wie barock San Gallo bereits empfand. Die Fassade sehr schlicht, das Verhältnis zumal des Hauptgesimses zur Mauerfläche selbstverständlicher als im Palazzo Farnese.

Ebenfalls einen Beweis für die barocke Gestaltungsform Antonios bildet der als Ecklösung besonders interessante Palazzo del Banco di S. Spirito. Auch abgesehen davon, daß die Attika und einzelne Details erst später hinzugefügt sind, ist die Gesamtanlage schon durchaus barock. Alles spitzt sich auf die abgestumpfte Eckfront zu, das mächtige Triumphbogenmotiv in der Mitte fängt alles Interesse für sich ein, ja selbst die beiden Seitenfassaden scheinen nicht viel mehr zu sein als ein Rahmen für die leicht vorgekröpfte Mittelachse.

Daß San Gallo auch als Festungsarchitekt reiche Beschäftigung fand, beweisen zahlreiche erhaltene Entwürfe.

Antonio da San Gallo bedeutet stilistisch bereits das Einsetzen des Barock und zwar sowohl thematisch wie rein formal.

Thematisch: in der Organisation der achsialen räumlichen Beziehungen zwischen den Einzelelementen im Palastbau.

Abb. 217. Ascoli, Dom. (Photo Alinari.)

Formal: bei der Gestaltung der Palastfassade in der Gestaltung der Verhältnisse von Fensterdurchbruch zur geschlossenen Mauerfläche, bei der Kirchenfassade durch die völlig neuartige Aufteilung des Kopfes einer Langhausfassade bei S. Spirito in Sassia.

Ähnliche Weiterbildungen der Kirchenfassade, wenn auch nicht von gleicher Bedeutung wie Antonio da San Gallo bringt Cola dell'Amatrice. Außerhalb Roms, in den Marken, steht er offenbar nicht mehr ganz unmittelbar unter dem Einfluß Bramantes. Dennoch ist dieser Einfluß immer noch stärker als der Michelangelos, der nur in der Vorliebe Colas für gepaarte Säulen zum Ausdruck kommt. Neben der Fassade des Domes zu Ascoli, die er vor den schon älteren Bau um 1540 vorsetzt und der Sa. Maria della Carità in Ascoli, die ihm aber nicht mit unbedingter Sicherheit zugeschrieben werden kann, ist als besonders charakteristisches Werk seiner Hand die Fassade von S. Bernardino in Aquila zu nennen. Gegenüber der hier zur Anwendung gebrachten primitiven Anordnung dreier voneinander unabhängiger Geschosse übereinander, deren jedes eine völlig in sich abgeschlossene Säulen- und Architravarchitektur darstellt, erscheint der Fortschritt bis S. Spirito in Sassia fast unvorstellbar. Während die Fassade von S. Spirito sich organisch dem Kirchenraum anlegt, steht hier die Schauseite völlig selbständig als eine Art Kulisse vor dem Baukörper und erweckt im statischen und architektonischen Sinn fast Beängstigungen. Im Verhältnis zu der sonst recht schlechten Flächenaufteilung, die sich durch eine merkwürdige Vorliebe für Kreisformen auszeichnet, ist die Gestaltung des untersten Geschosses in seiner plastischen Durchmodellierung geradezu raffiniert. In fast barocker Weise wird die Fassade reliefartig in einzelne Tiefenschichten zerlegt, so daß durch Vor- und Rücksprünge, Anordnung von Nischen und gerahmten Feldern, Vorsetzen der Portale vor Füllungen usw. sich ein reiches Leben der Fläche entfalten kann.

Wenn wir uns von Antonio da San Gallo Baldassare Peruzzi zuwenden, so gehen wir entwicklungsgeschichtlich damit gleichsam um eine Generation wieder zurück. Nicht dem Lebensalter nach, wohl aber formalgeschichtlich ist der Unterschied zwischen diesen beiden unmittelbaren Schülern Bramantes ein beträchtlicher. Antonio da San Gallo ist 1485 in Florenz geboren,

Peruzzi 1480 oder 1481 in Siena. Aber nicht diese 4 Jahre Altersdifferenz geben den Ausschlag, sondern die Tatsache, daß Peruzzi viel unmittelbarer unter dem Einfluß des Bramante stand als Antonio da San Gallo. Antonio war immerhin ein Gallo, Glied seiner Familie und als solcher mit der Werkstättentradition seines Hauses verbunden, einer Tradition, die sich keineswegs vollkommen mit dem Einfluß Bramantes identifizieren läßt. Peruzzi dagegen kam im Jahre 1503 aus seiner Heimat Siena nach Rom, also gerade zu einer Zeit, die den Beginn von Bramantes eigentlichem Lebenswerk bedeutet. Als Mitarbeiter und Gehilfe stand er mehrere Jahre hindurch in engster Beziehung zu ihm. Eine Beziehung, die wir uns keineswegs allzu einseitig vorstellen dürfen. Die Tatsache, daß aus den ersten Jahren seines römischen Aufenthaltes keine selbständigen Arbeiten von ihm bekannt sind, spricht nur für die Intensität der Zusammenarbeit beider.

Abb. 218. Bologna, Palazzo Albergati.

Die beiden erhaltenen Uffizienzeichnungen zur Villa Farnesina beweisen ebenfalls durchaus nicht etwa, daß der wirkliche Bau von ihm stamme. Sie sind vielmehr wahrscheinlich als Studienzeichnungen zur Unterstützung Raffaels aufzufassen, dessen malerische Konzeption bei der Ausführung nachher ja so sehr überwiegt.

Von seiner Beteiligung an dem Wettbewerb für San Giovanni di Fiorentini berichtet uns Vasari, — ein Beweis mehr, daß er schon vor 1520 zu den damals allgemein anerkannten Baumeistern gehörte. Vermutlich ist sein Anteil an dem raffaelischen Entwurf für St. Peter auch erheblich größer als man gemeinhin annimmt.

Jedenfalls wird er 1520 zusammen mit Antonio da San Gallo der Nachfolger Raffaels. Diese

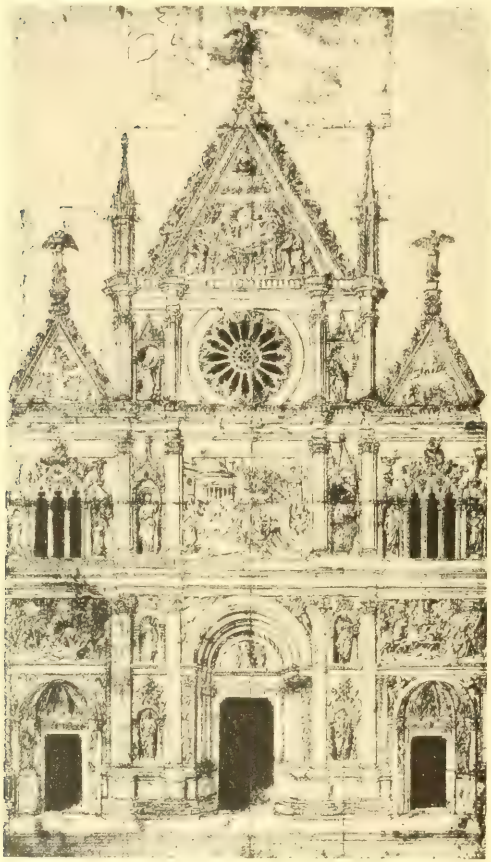


Abb. 219. Bologna. S. Petronio, Peruzzis Fassadenentwurf. Nach Stegmann-Geymüller.)

Tatsache hindert ihn nicht, da der Bau in den folgenden anderthalb Jahrzehnten infolge der politischen Wirren nur sehr langsam fortschreitet, auch zahlreiche andere Aufgaben zu bearbeiten. Die Rivalität des Antonio da San Gallo wird das ihrige dazu beigetragen haben, daß er nach Siena und Bologna geht, aber auch in Rom selbst eine große Anzahl von Adelspalästen baut.

S. Niccolò in Carpi, zwischen 1515 und 1520 errichtet, könnte wohl auf Peruzzi zurückgehen. Die Schlichtheit und Größe des außen von keinem Detail beschwerten Baus, die klare Gliederung und scharfe Absetzung der einzelnen Baukörper untereinander (Seitenschiffe gegen Mittelschiff, achteckiger Kuppelturm gegen die Apsiden usw.) entsprechen ganz dem, was wir uns als das Ideal der Formvorstellung der Bramantezeit vorstellen müssen. Auch die Innengestaltung mutet uns wie ein Musterbeispiel klassischer Abgrenzung an. Alle Wirkung geht von der Architektur (Bogen-, Pfeiler-, Wandgestaltung) aus, der dekorativen Ausgestaltung bleibt nichts überlassen, sie wirkt unwesentlich.

Der ihm in Bologna zugeschriebene Palazzo Albergati kann nicht von ihm ausgeführt sein, sondern ist — inschriftlich bezeugt — erst nach seinem Tode — wahrscheinlich von einem Schüler Serlios erbaut. Die spätere Datierung des Hauptgesimses ist zwar unbestreitbar, trotzdem ist die Uranlage des Fassadensystems auf Peruzzi zurückzuführen, sie wäre in ihrer Einfachheit auch später gar nicht mehr denkbar. Raffaelische Formklarheit, ein fast hart zu nennendes Gegeneinander der Fenster- und Türfassungen gegen die Mauerfläche. Daß das Material dieser Mauerfläche — wie in Bologna selbstverständlich — aus Backsteinziegeln besteht, wird gewaltsam vergessen gemacht. Dagegen ist der heute stark veränderte Palazzo Lambertini durch Uffizienzeichnungen für ihn gesichert.

In die gleiche Zeit fallen die Entwürfe für die Fassade von S. Petronio in Bologna.

1521 wird Peruzzi wegen der Fassade der seit Ende des 14. Jahrhunderts im Bau befindlichen Kirche befragt. Er liefert einen gotischen und zwei Renaissanceentwürfe, die alle drei von dem

Bologneser Baumeister Ercole Seccadenari gutachtlich abgelehnt werden. Kurz darauf wird dieser zum Dombaumeister ernannt, nach seinem Tode 1540 ist Ranucci sein Nachfolger, erst 1543 folgt Vignola.

Es scheint uns heute völlig unbegreiflich, daß es überhaupt 1520 noch möglich war, in Italien einen gotischen Entwurf, —stilo barbaresco—, anzufertigen. Noch unbegreiflicher, daß ein und derselbe Meister zwei Renaissance- und einen gotischen Entwurf geliefert haben kann.

Einem derartigen Historismus begegnen wir eigentlich sonst erst wieder im 19. Jahrhundert. Ein Jahrhundert hindurch war in Italien die Tatsache, daß der eigentliche Raumkörper einer Kirche gotisch war, niemals die Veranlassung dazu gewesen, nun auch die später anzusetzende Fassade gotisch zu gestalten. Stets wählte man im Vollgefühl der künstlerischen Kraft der neuen Ideen die modernsten, also Renaissance-Formen. Welcher Einfluß Peruzzi bewogen haben mag, auch diesen Vorschlag zu machen, läßt sich heute nicht mehr feststellen.

Abb. 220. Rom, Palazzo Linotta. (Photo Alinari.)

Der Entwurf an und für sich kann nur in einem ganz äußerlichen Sinn als „gotisch" bezeichnet werden. Tatsächlich sind nur die einzelnen Formen gotisierend, das Verhältnis von Öffnung und geschlossener Mauerfläche, die Aufteilung in Geschosse ist ausgesprochen nicht mehr mittelalterlich, sondern lateinisch-renaissancistisch. Daß hier gotische Dienste und Rippen die Stelle von Pilastern einnehmen, daß Blendarkaden Architrave und Gesimse ersetzen, beweist nicht das Gegenteil.

Wie unbefangen die damalige Zeit in solch formalen Fragen dachte, geht schon allein daraus hervor, daß über dem Portal, zwischen der Endigung des Spitzbogens und der darüber befindlichen Rose ein Zwischenfeld mit einer bildlichen Darstellung eingeschoben ist, deren Ausführung wohl in Sgrafittomalerei oder Mosaik gedacht war. Dieses Mittelfeld zeigt nun eine biblische Szene mit

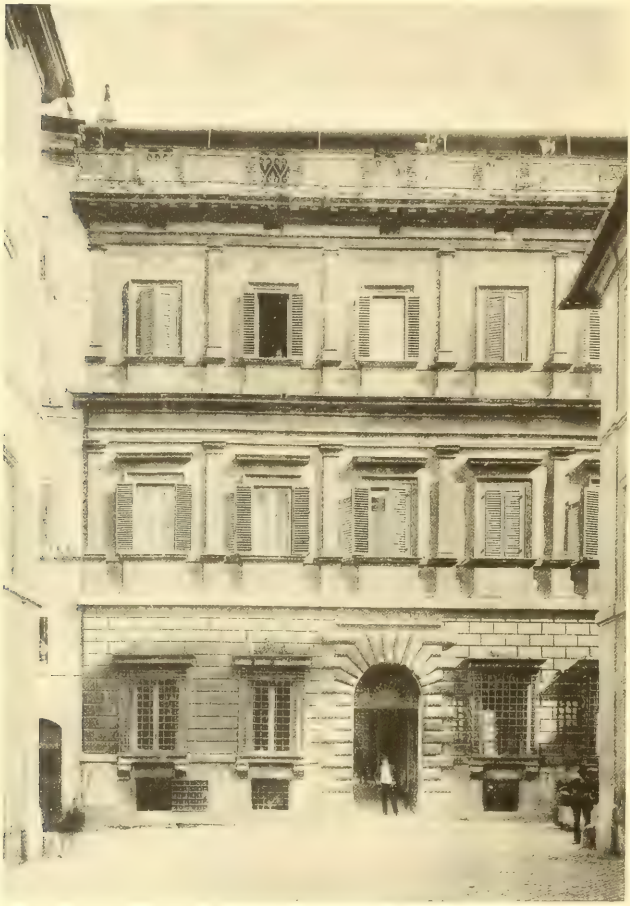


Abb. 221. Palazzo Ossoli.

einem architektonischen Bildhintergrund in reinsten Renaissanceformen, raffaelischen Bildarchitekturen vergleichbar. Der Architekt scheint also nicht den Widerspruch zwischen beiden Formenwelten empfunden zu haben, wie wir es heute tun. Die Gestaltung der Fassade kann danach für ihn lediglich ein Dekorationsproblem gewesen sein. Seine Renaissance-Entwürfe zu S. Petronio sind übrigens nicht erhalten.

Auch sonst beschäftigt sich Peruzzi in dieser Zeit mit rein dekorativen Aufgaben. Wir verdanken ihm die Entwürfe zu der kulturhistorisch wichtigsten Theateraufführung des ganzen Jahrhunderts, auf die wir jedoch an dieser Stelle nicht weiter eingehen wollen, da wir weiter unten eine zusammenfassende Darstellung der Entwicklung der Theaterdekoration durch Bramante und seine Schüler geben. Neben seiner Tätigkeit an St. Peter errichtet Peruzzi in Rom mehrere Adelspaläste, doch ist die persönliche Urheberschaft bei den meisten von ihnen umstritten. Zweifellos sind aber alle unter mehr oder minder starkem Einfluß des Bramante-Peruzzi-Werkstattkreises entstanden.

Alle diese Paläste zeichnen sich durch große Einfachheit der Fassadenaufteilung aus, Fensterachse sitzt über Fensterachse, der Eingang nicht immer in der Mitte, wird aber im Gegensatz zur späteren barocken Akzentuierung kaum betont.

Typisch ist hierfür Palazetto Spada. Er entstand zwischen 1523 und 1530. Die Zuschrei-

bung an Vignola wohl irrtümlich, da die Formen der Profilierung zu früh. Vier Fensterachsen.

Der Palazzo Linotta ist merkwürdig durch die Anlage eines kleinen Ehrenhofes, der den Bau in zwei getrennte Flügel zerlegt, von denen der eine nur eine Achse hat. Auffällig ist der Mangel an Symmetrie und die exzentrische Lage der Fensterachsen. Vielleicht auf einen Entwurf Peruzzis zurückgehend, auch dem Antonio San Gallo zugeschrieben. Wahrscheinlich handelt es sich um einen mißverstandenen Entwurf des Peruzzi, der von einem untergeordneten Praktiker ausgeführt wurde.

Aus derselben Zeit — und wichtiger als diese beiden kleinen Palazzi — ist der Palazzo Ossoli. Typus eines fünfachsigen reinen Renaissance-Palastes mit Rustikaerdgeschoß. Das Portal weist auf florentinische Einflüsse, das darüber ein-

Abb. 222. Rom, Palazzo Lante.

Abb. 223. Rom, Palazzo Altemps.

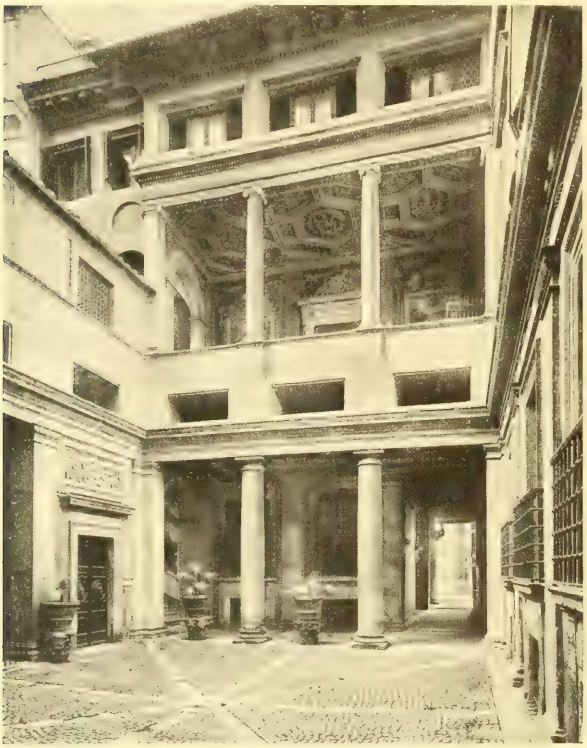


Abb. 224. Rom, Palazzo Massimi, Hof.

gemauerte Fragment eines antiken Frieses ist vielleicht spätere Zutat. Wieder auffallend streng in der Durchführung des Verhältnisses der Pilaster des Piano nobile zu denen des darüberliegenden Geschosses.

Palazzo Costa, vielfach dem Peruzzi zugeschrieben, zeigt namentlich in den Fensterbekrönungen und in der Gliederung der Wandpilaster eine andere Formenbehandlung, als wir sie bei Peruzzi gewöhnt sind. Er wird wahrscheinlich unter dem unmittelbaren Einfluß des Raffael oder eines Raffaelgehilfen entstanden sein.

Der ebenfalls Peruzzi zugeschriebene Palazzo Lante scheint unter Leitung San Sovinos entstanden zu sein.

Palazzo Altemps rührt vielleicht im Entwurf von Peruzzi her, der Aufbau ist mindestens 30 Jahre später, da die Einzelformen schon stark barockisieren.

Der bedeutendste der römischen Palastbauten des Peruzzi ist zweifellos der Palazzo Massimi alle Colonne. Der Bau begann 1535, die Anfertigung der Pläne wohl schon ein oder zwei Jahre früher, gleich nach seiner Rückkehr aus Siena, wohin er wegen der politischen Verhältnisse und des unterbrochenen Baues von St. Peter sich begeben hatte. Der Palast ist in zweifacher Hinsicht interessant: einmal, weil wir seine Entwicklung an Hand der sämtlich in den Uffizien erhaltenen Pläne und Zeichnungen verfolgen können, sodann, weil das Grundstück völlig untypisch im Sinne der Renaissanceempfindung ist, da es sich um eine gekrümmte Straßenecke handelt.

Der erste Entwurf sieht noch eine gerade Front vor, später gewinnt Peruzzi gerade aus diesem Motiv der Krümmung die Anregung zur Gestaltung des ganzen Grundrisses. Er schafft nämlich eine für diese Zeit durchaus neuartige Vorhalle, die gleichsam aus der Not eine Tugend macht, d. h. mit anderen Worten: die aus dem Motiv der Krümmung Achse und Drehpunkt für die gesamte Fassade gewinnt. Allerdings muß er dieses Leitmotiv mit einem dahintergelegenen überlangen Korridor bezahlen. Trotz dieser Auflockerung ist der Bau an sich streng axial gehalten, die Fensterumrahmungen flach, ihr Profil überschneidet die Normalvorderfläche der Hauswand

wenig. Da Peruzzi sonst gewöhnlich stärker profilierte, ist diese Zurückhaltung im Relief zweifellos ebenfalls ein bewußtes Kunstmittel: er will dadurch, daß er die Vorderfläche des Palazzo möglichst wenig zerreißt und unterbricht, die Krümmung des Baukörpers noch mehr hervorheben.

Daß dem Peruzzi in Siena mehrere Kloster- und Kirchenbauten zugeschrieben werden, sei nur kurz erwähnt, da eine Nachprüfung im einzelnen kaum möglich. Sicher ist nur, daß er an den Entwürfen für S. Domenico mindestens beteiligt ist. Ferner stammen von ihm verschiedene dekorative Arbeiten — Hochaltar und Bronzetüren — des Domes. Auch für die Befestigung der Stadt war er tätig.

Im Zusammenhang dieser Festungsbauten muß auch sein Entwurf für Caprarola erwähnt werden. Ob der ursprüngliche Plan des fünfeckigen Kastells auf Ant. Sangallo oder Peruzzi zurückgeht, wird sich schwer entscheiden lassen. Die Ausführungszeichnung stammt jedenfalls von Peruzzi, vielleicht geht sie auf Anregungen Antonios zurück. Jedenfalls gedieh der Bau unter seiner Leitung bis zum Erdgeschoß. Da beide Meister auch bei der Peterskirche zusammen arbeiten, ist ja eine gegenseitige Befruchtung nur selbstverständlich. Es muß aber noch einmal betont werden, daß der aktive Anteil Peruzzis bei der Peters-

Abb. 225 u. 226. Rom, Palazzo Massimi. Halle im ersten Geschoß und Grundriß.

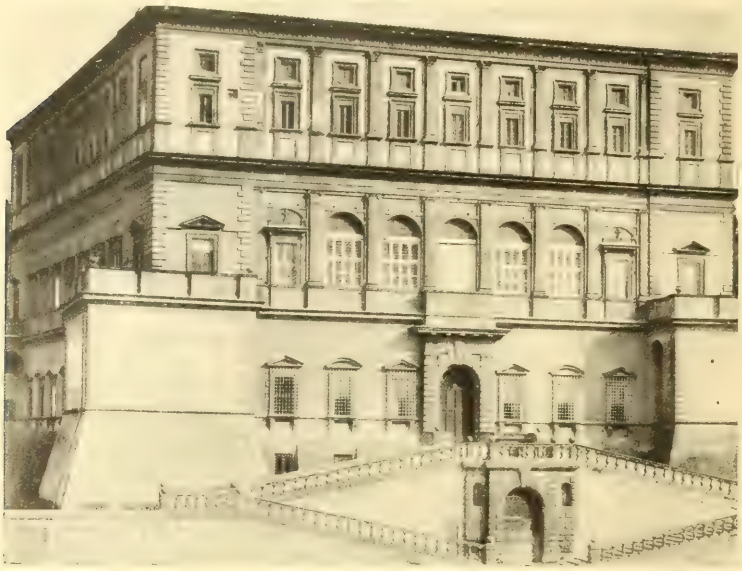


Abb. 227. Caprarola, Schloß.

kirche keinesfalls überschätzt werden darf. Die ihm zugeschriebenen Pläne sind, wie schon oben erwähnt, ja als Rekonstruktionen Serlios erkannt worden.

Girolamo Gengas architektonisches Lebenswerk ist nicht von so großer Bedeutung für die gesamte bauliche Entwicklung der Zeit, daß es hier im großen Zusammenhange erwähnt werden müßte. Aber er ist wesentlich als Theoretiker der Perspektive im architekturdekorativen Sinne, als Vertreter der im Laufe des Jahrhunderts sich immer mehr verstärkenden Tendenz zum Illusionismus. Wenn bei Peruzzi die Beschäftigung mit dem Theater neben seiner Tätigkeit als Architekt durchaus in zweiter Linie kommt, so ist für Genga das Theatralische bereits das primäre Element, das bestimmend auf sein ganzes übriges Schaffen einwirkt. Er ist in dieser Generation gleichsam der Architekt des „Als ob", ein Wegbereiter für das illusionistische Kunstwollen des Barock. Als Festdekorateur und Theaterbaumeister der Montefeltre in Urbino ist er einer der Schöpfer der modernen Bühne.

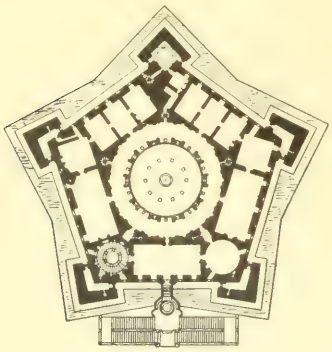


Abb. 228. Caprarola, Grundriß.

Die Bautätigkeit Gengas beschränkt sich auf wenige unselbständige Werke. So vollendet er den von Luciano da Laurana bereits 1465 begonnenen Palazzo Prefettizio

Der Hof des Palazzo Gondi in Florenz, erbaut nach dem Entwurf des Giuliano da San Gallo.

Wilhelm Zuckerl, Buchhandl. der Gesellschaften in Halle.

Abb. 229. Pesaro, Villa Imperiale. Hof.

in Pesaro zusammen mit seinem Sohn Bartolommeo Genga, der auch seinen Entwurf für S. Giovanni Battista in Pesaro um 1540 ausführt. Der Ausbau der Villa Imperiale bei Pesaro bleibt unvollendet. Die Architektur, namentlich die des Hofes, sehr nobel und einfach, von römischer Größe, einer der wenigen Fälle, wo man deutlich empfindet, daß das System ursprünglich bestimmt in Travertin gedacht war und die Übersetzung in Backstein nur unvollkommen gelungen ist. Charakteristisch für Genga ist auch hier wieder das Spiel mit perspektivischen Problemen bei der Ausmalung. Außer der Stadtbefestigung von Pesaro, die er 1523 zusammen mit Pierfrancesco da Viterbo errichtet, werden ihm verschiedene Bauten in der Nähe von Pesaro zugeschrieben, so der Palazzo Santinelli in S. Angelo in Vado und Villenbauten in Gradara und Monte Baroccio.

Die Kirche Sa. Maria delle Grazie in Sinigaglia, die Vasari ihm zuschreibt, ist wahrscheinlich schon 1491 von Baccio Pontelli gebaut.

S. Pietro in Mondavio ist das Werk seines Sohnes Bartolommeo, der sein Nachfolger als Intendant der herzoglichen Bauten ist. Auch er ist in erster Linie Theaterbaumeister und Dekorationsmaler, daneben ist er aber auch sehr lebhaft auf dem Gebiete des Festungsbaues beschäftigt. Von ihm stammt die Befestigung des Borgo von Rom.

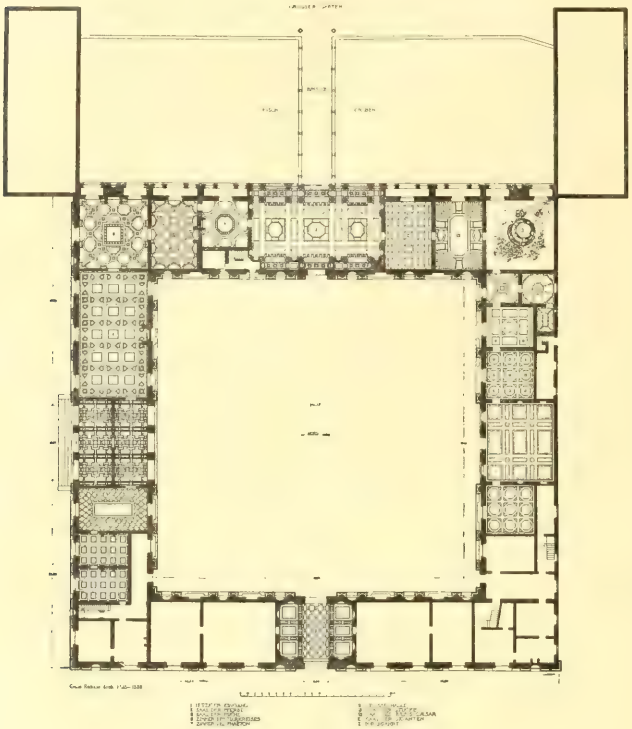


Abb. 230. Palazzo del Tè, Grundriß.

Auch Giulio Romano ist unmittelbarer Schüler des Bramante und des Raffael, aber ebenso wie Genga geht auch er mehr von dekorativen als von eigentlich architektonischen Vorstellungen aus. Und genau in der gleichen Art, wie er als Maler raffaelische Kompositionsschemata und Einzelfiguren übernimmt, um sie zu vergröbern und in seiner fast niederländisch anmutenden breiteren Art vorzutragen, arbeitet er auch architektonisch. Aus seiner Frühzeit werden ihm in Rom das Casino der Villa Lante und die Palazzi Cicciaporci und Maccarami zugeschrieben, alle drei derber und anspruchsloser als die gleichzeitigen Bauten der Sangalli. Ihre Hauptwirkung suchen sie in der Rustizierung. Sein Anteil am Bau der raffaelischen Villa Madama ist umstritten, zumindest aber die Vorhalle ist ihm mit großer Wahrscheinlichkeit zuzuschreiben.

Eigentliche Bedeutung gewinnt er als Architekt erst mit dem Übertritt in den Dienst des Federigo Gonzaga und seiner damit verbundenen Übersiedlung nach Mantua. Hier entsteht von 1525—1535 das Landschlößchen der Gonzaga, der Palazzo del Tè.

Der Grundriß ist von äußerster Einfachheit: um einen quadratischen Hof ist eine einschichtige Folge von Räumen angelegt, die nur in sich selbst, nicht aber durch Korridore verbunden sind. Der Bau ist eingeschossig mit einem kleinen Mezzanin darüber. Nach Norden, Osten und Westen ist der quadratische Gürtel durch genau achsial gelegene Eingangshallen unterteilt, alle dreischiffig und stark betont, in der Durchbildung zweifellos vom Vestibül der Palazzo Farnese beeinflußt.

Die Eigenart dieses Baues, der ursprünglich nicht mehr darstellen sollte als ein Gestüt mit ein paar Aufenthaltsräumen, und der erst während des Baus zu einem repräsentativen Lustschlößchen wurde, ruht einmal auf der derben Strenge der Fassade und zum anderen auf der Tatsache, daß die architektonische Gliederung in primitiven und gleichsam provisorischen Ma-

Abb. 231. Palazzo del Tè, Außenansicht.

Abb. 232. Palazzo del Tè, Ansicht des Hofes.

Abb. 233. Palazzo del Tè, Cortile del Cavallerizza.

terialien — in Backstein und Putz — durchgeführt ist. Verglichen mit gleichzeitigen römischen Bauten scheinen die Ansichten rein auf dekorative Wirkung gestellt. Die ihm zugrundeliegende Anschauung vom Wesen der Architektur stellt gleichsam den äußersten linken Flügel hochrenaissancistischer Gestaltungskunst dar. Die Strenge des Systems, die Starrheit symmetrisch-axialer Beziehung bleibt hiervon unberührt.

Allein schon die übermäßig häufige Anwendung von flachen Wandpilastern außen und innen, die Verwandtschaft der wirklichen Hallen- und Hofarchitektur mit der gemalten Architektur der Innenräume beweist, daß Romano in weit stärkerem Maße Dekorateur als Architekt war. Daß selbst eine derartige Begabung so streng komponierte, beweist die ungeheure raumgestalterische Kraft bramantischer Ideen. Wenn Haupt versucht, Giulio Romano gegen den „Vorwurf", daß er barocke Einzelheiten geschaffen habe, zu verteidigen, so irrt er eben. Allein schon die Eckpilaster in der Innenarchitektur der Sala dei Cavalli zeigen, wie barock er mit den Einzelvokabeln architektonischer Formensprache umging.

Von seinen übrigen Bauten in Mantua sind noch zu erwähnen S. Benedetto al Polirone, ein um 1542 entstandener dreischiffiger Umbau eines älteren Kirchenkörpers. Die gewölbten Seitenschiffe mit je fünf Kapellen sind um den Chor herumgeführt und hier zu fünf Chorkapellen erweitert. Die achteckige Kuppel und die Sakristei sind selbständige neue Zutaten Giulio Romanos. Bei der Gestaltung der Fassade ist wieder die Vermittlung zwischen der Doppelhöhe des Mittelschiffes und der einfachen Höhe der Seitenschiffe überraschend gelöst: die hohe Attika der seitlichen Ansicht ist auch nach vorn zu durchgeführt — unverändert bei der Kopfansicht der Seitenschiffe, von einer Balusterreihe durchbrochen in der Fassade des Mittelschiffes. So ergeben sich hier zwei hohe Bogen übereinander, eine Wiederholung genau des gleichen Systems, unten als Abschlußmauer der Eingangshalle, oben als eine Art plastischer Kulisse. Der abschlie-

Abb. 234. Mantua, S. Benedetto al Polirone.

ßende Giebel und das Abgleiten des Mittelschiffes zu den Seitenschiffen muten schon völlig barock an. (um 1540!)

Palazzo Coloredo, der ihm häufig unverständlicherweise zugeschrieben wird, ist bedeutend jünger, schon stark barock.

Auch im Palazzo Ducale geht die Anlage und Ausgestaltung einiger Räume auf Giulio Romano zurück, so die Sala dei Marmi, die merkwürdig barocke Hofanlage des Cortile di Cavallerizza usw., doch ist hier seine Funktion als Dekorateur und Freskomaler bedeutender als die als Architekt.

Von seinem eigenen von ihm erbauten Wohnhaus ist es nicht mehr möglich, eine klare Vorstellung zu gewinnen, da zwar das Grundschema an der neunachsigen Fassade, nicht aber die Einzelheiten der Ornamentierung noch auf ihn selbst zurückzuführen sind. Eigenartig die ausführliche Verwendung einer besonders flachen Rustika und vor allem die Behandlung der Mittelachse: das Gesims, das Ober- und Untergeschoß trennt, faltet sich über der höher gezogenen Öffnung des Mittelportals dreieckig in die Höhe, jedoch ohne Kropf, und ohne seine eigene Kontinuität aufzugeben. Es ist schwer zu glauben, daß eine derartige Bildung schon 1544 auftauchen könnte. Auch die Einstellung der Tabernakel-Fenstergiebel in Rundbögen erscheint überreich. Das Ganze nicht sehr erfreulich.

Abb. 235. Mantua, Haus des Giulio Romano.

Auch das Innere des Doms von Mantua (nach 1545) geht auf ihn zurück. Geschickte dekorative Anlage, charakterisiert durch die Wölbung der Seitenschiffe gegenüber dem flachgedeckten Mittelschiff und der flachen äußeren Kapellenreihe. Auch dieses Werk mehr dekorativ als das Ergebnis strenger architektonischer Raumvorstellung.

Gerade weil in dieser Generation bei der universalen Begabung der bestimmenden Künstler architektonische und malerisch-dekorative Elemente nicht scharf genug getrennt werden können, muß kurz ein Gebiet gestreift werden, das bisher in der landläufigen kunsthistorischen Darstellung weder im Zusammenhang mit der Malerei noch innerhalb der Architektur gebührende Berücksichtigung fand. Nur Burckhardt ermaß die Bedeutung, die die Theaterdekoration und dekorative Scheinarchitektur gerade für diese Epoche der gleichsam unterirdischen Vorbereitung des kommenden Barock besaß.

Die Rolle der drei letzterwähnten Künstler Peruzzi, Girolamo Genga und Giulio Romano in der stilistischen Entwicklung ist ohne Betrachtung dieser Seite ihres Schaffens nicht zu verstehen Sie soll deshalb hier kurz dargestellt werden.

Während die geistlichen Schauspiele des Mittelalters wegen ihrer großen räumlichen Ausdehnung im Freien spielten, war das moderne Theater seiner Entstehung als höfische Veranstaltung nach an das Innere der Gebäude gebunden. So mußte die Bühne entsprechend verkleinert werden. Bei den geistlichen Spielen dienten ja auch die Standorte, auch wenn sie dekorativ ausgestattet waren, neben dem neutralen Raum selbst als Schauplatz des Spieles, während bei der modernen Bühne im wesentlichen im Proszenium gespielt wurde und die Ausgestaltung der Bühne selbst nicht nach spieltechnischen Rücksichten, sondern allein auf die Bildwirkung hin erfolgte. So wurde für die moderne Bühne ein Begriff entscheidend, den die Sacra Rappresentatione gar nicht gekannt hatte: nämlich die Perspektive. Und das ist auch der tiefste Grund, warum sich die bildenden Künstler der Renaissance für die moderne, weltliche Bühne interessierten, die sich nach einer dreißigjährigen Zeit tastender Versuche nicht aus, sondern neben der Bühne der Sacra Rappresentatione entwickelte. Wie diese Entwicklung während des Quattrocento sich abspielte, kann hier nicht einmal gestreift werden. Zu Beginn des Cinquecento sind es vor allem Bramante, Raffael, Peruzzi, Girolamo Genga, Andrea del Sarto und Pellegrino da Udine, die diese Ansätze weiterführen.

Während der mittelalterliche Festzug noch Maskenzug, Festwagen und Theatervorstellung in sich schließt, ergeben sich während der Renaissance in Italien die polaren festen Formen des Trionfo und der Scena. Eben diese Scena wurde zur modernen stehenden Bühne. Dagegen umfaßt der Begriff des Trionfo alles Bewegliche, alles Prozessionshafte. Innerhalb dieser Festzüge werden nun durch die eingelegten Szenen und Intermezzi bestimmter Gruppen Abschnitte geschaffen, andererseits bildeten die Maskenwagen die Angelpunkte, um die sich eine bestimmte Handlung bewegte.

Auf eine moderne Bühne in unserem Sinn treffen wir zuerst bei der Erstaufführung der Cassaria des Ariost. Wir sind über diese Aufführung durch einen erhaltenen Brief an Isabella d'Este unterrichtet, in dem die Bühne ganz ausführlich behandelt und ihr Schöpfer auch mit Namen genannt wird: es ist Pellegrino da Udine, der von 1508—1518 als Theaterdekorateur am herzoglichen Hofe in Ferrara angestellt war. „Es ist eine Straße und die Perspektive eines Landes mit Häusern, Kirchen, Glockentürmen und Gärten, an denen man sich nicht sattsehen kann wegen der verschiedenen Dinge, die da sind, alle kunstreich und wohlverstanden."

Es ist nun nicht anzunehmen, daß diese Erstaufführung einer modernen Komödie, die 1508 stattfand, zugleich auch wirklich zum erstenmal eine moderne Bühne gezeigt hätte, wenn es auch das erstemal ist, daß uns von einer solchen urkundliche Nachricht überkommen ist. Aller Wahrscheinlichkeit nach müssen wir doch voraussetzen, daß nicht in dem kleinen Ferrara, sondern in Rom, wo ein weit reicheres Theaterleben herrschte, und zwar in dem Kreise des Bramante und Peruzzi, die neue Bühnenform gefunden und von Pellegrino da Udine von Rom nach Ferrara übertragen worden ist.

Auch in Mantua und in Urbino fanden schon im Anfang des Jahres Vorstellungen nach Plautus und Terenz statt, über deren Bühnengestaltung wir ebenfalls genau unterrichtet sind. Am bekanntesten von diesen Aufführungen wurde die der Calandria des Bibbiena am 6. Februar 1513 in Urbino. Die Bühnenbilder rührten von Girolamo Genga her. Auch hier unterrichtet uns über die Ausstattung ein erhaltener Brief des Grafen Baldassare Castiglione an den Grafen Lodovico Canossa:

„Man hatte angenommen, daß das Stück in einer Straße am äußersten Ende einer Stadt, zwischen der Umfassungsmauer und den letzten Häusern, spiele. Und so hatte man von der Decke des Theaters bis zum Fußboden die Stadtmauer mit zwei großen Türmen ganz genau nachgebil-

Abb. 236. Peruzzi, Bühnenentwurf. Florenz, Uffizien.

det ... Die Bühne stellte eine sehr schöne Stadt dar mit ihren Straßen, Palästen, Kirchen und Türmen. Es waren wirkliche Straßen und alles in Relief, aber noch unterstützt von der trefflichsten Malerei und einer wohlverstandenen Perspektive."

Die genaue Schilderung kann in diesem Zusammenhang nicht fortgesetzt werden. Wir erfahren aus den ausführlichen weiteren Schilderungen, daß es sich um die fast genaue Wiederholung eines raffaelischen Bildhintergrundes in Übersetzung für das Theater handelt. Genga als Schöpfer wird durch Serlio und Baldinucci sichergestellt. Charakteristisch für ihn als Schüler Bramantes und Raffaels ist die Vorliebe für den achteckigen Zentralbau als Hintergrundsarchitektur. Gerade dieser Typus des achteckigen Zentralbaus ist überaus charakteristisch für die italienische Theaterdekoration und erscheint weit in den Barock hinein, anderthalb Jahrhunderte lang, immer wieder auf der Bühne.

Neben der überreichen Verwendung von Statuen und Reliefnachbildungen, besonders kennzeichnend für das Bühnenbild des 16. und 17. Jahrhunderts, sind schon in dieser Zeit jene Beleuchtungseffekte durch imitierte Edelsteine und farbiges Glas zu erwähnen, die wir in jedem Bericht über eine Theatervorstellung während dieses Jahrhunderts immer wieder besonders hervorgehoben finden. Es waren dies überall angebrachte Lampen, deren Licht durch Gläser mit gefärbten Flüssigkeiten oder einfache bunte Glasscheiben fiel.

Wichtiger aber als alle diese Details des Bühnenbildes ist die Bemerkung, daß das Ganze

Palazzo Massimo alle Colonne in Rom, erbaut von Baldassare Peruzzi nach 1535.
Phot. Alinari.

„in Relief, aber noch unterstützt von der vortrefflichsten Malerei und in einer wohlverstandenen Perspektive" wiedergegeben war. Es ist also, wie gar nicht genügend stark betont werden kann, das Bühnenbild durchaus plastisch, und zwar nach reliefperspektivischen Gesetzen in Übergängen von der Vollplastik über das Halbrelief bis zum bemalten Hintergrund.

Auch Peruzzi entwirft für eine Aufführung der Calandria in Rom 1515 Dekorationen, die vermutlich eine Nachahmung derjenigen Girolamo Gengas in Urbino von 1513 darstellten.

Ob die Bühnenschilderungen des Vasari nach Schöpfungen des Peruzzi sich auf diese Aufführung beziehen bleibe dahingestellt. Auf jeden Fall sind noch einige Uffizienzeichnungen des Peruzzi erhalten, die deutlich Vorstudien zu einer architektonischen Theaterdekoration darstellen:

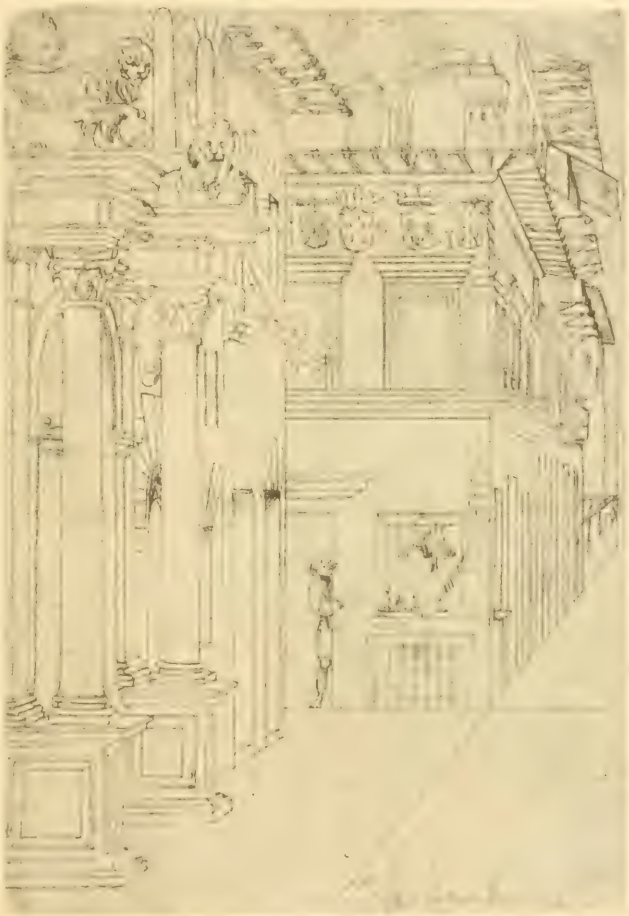


Abb. 237. Peruzzi, Bühnenentwurf. Turin, Palazzo Reale.

Öffentlicher Platz oder Straße. Die Fassaden der in geringen Zwischenräumen angeordneten bürgerlichen Häuser sind sehr ruhig in einfachen Renaissanceformen gehalten. Die einzelnen Systeme zwei- bis vierachsig. Alle diese Häuser liegen merkwürdigerweise in einer Ebene, ohne daß eines wesentlich aus ihr hervortrate. Mir scheint dieses Blatt die enthusiastische Schilderung Vasaris nicht zu rechtfertigen: „Man kann sich kaum vorstellen, wie er bei so beschränkten Raumverhältnissen so viele seltsame Tempel, Hallen und Gesimse anordnen konnte, die alle so vortrefflich gemacht waren, daß sie nicht künstlich, sondern ganz natürlich und der Platz nicht ganz

und klein, sondern außerordentlich groß erschien, derart, daß man ihn in Wirklichkeit vor sich zu sehen glaubte. Ebenso ordnete er mit vielem Verständnis die Beleuchtung an, die Lichter im Innern, welche die perspektivische Wirkung unterstützen und alles andere, was notwendig war."

Das Zeugnis Vasaris und diese Handzeichnungen sind die einzigen Belegstücke, die wir von der Tätigkeit Peruzzis als Theaterarchitekt haben.

Eine der berühmtesten Aufführungen der gesamten Geschichte der Theaterdekoration ist die Darstellung der „Suppositi" des Ariost im Vatikan, am 6. März 1519, zu der Raffael die Dekorationen entworfen hatte. Es wird ausdrücklich in den zeitgenössischen Berichten erwähnt, daß die Bühne durch einen Vorhang abgeschlossen war, der bei Beginn der Aufführung fiel. Es ist dies das erstemal, daß von einem Vorhang berichtet wird. Von der Bühne wissen wir nur, daß sie die Stadt Ferrara naturgetreu in Perspektive darstellte. Uns ist es vor allen Diingen wichtig, daß, wie bei jeder bedeutenderen Aufführung aus der Zeit von 1505 bis 1520, auch her, wo Raffael tätig ist, es immer wieder ein Name aus des Künstlerkreises des Bramante ist, der auftaucht, wo es sich um eine besonders merkwürdige, denkwürdige oder prächtige Theatervorstellung handelt.

Wir können daher, wenn wir auch einen einzelnen Namen nicht mit Bestimmtheit zu nennen vermögen, doch mit aller Sicherheit feststellen, daß die perspektivische moderne Bühne in dem römischen Kreise, der durch die Namen Bramante, Peruzzi, Raffael gekennzeichnet wird, erfunden wurde. Während Vasari die Erfindung dem Peruzzi zuschreibt, erwähnt Serlio, der doch Peruzzis Schüler war, ihn nur als unübertrefflichen Meister. Andererseits steht fest, daß die Dekorationen Girolamo Gengas 1508 in Urbino schon im modernen Sinn gestaltet waren. Es muß also die Erfindung vor 1508 in Rom, von wo Genga kam, gemacht worden sein. So kommen also nur Bramante und seine Schüler in Betracht. Für Bramantes Urheberschaft spricht, daß er sich schon anderweitig mit perspektivisch-illusionistischen Problemen beschäftigt hat. Der Chor der Kirche S. Satiro in Mailand ist durchaus als eine in dauerhaftem Material ausgeführte illusionistische Theaterdekoration aufzufassen. Raummangel veranlaßte ihn dazu, eine Tiefe des Raums, die in Wirklichkeit nicht vorhanden sein konnte, durch die Mittel eines perspektivisch angeordneten Flachreliefs vorzutäuschen. Dennoch kann nicht Bramante selbst der Erfinder gewesen sein, sondern die Übertragung der perspektivischen Raumdarstellung auf die Bühne geschah wahrscheinlich in den Jahren zwischen 1503 und 1506 durch den anonymen Kreis seiner Schüler, allerdings auf seine Anregung hin und unter seinen Augen. Sowohl die Falschzuschreibung durch Vasari an Peruzzi, wie der Mangel einer Erwähnung bei Serlioi sprechen beide gegen Bramantes Urheberschaft. Zweifellos wäre es diesen beiden großen Historikern ihres Faches nicht unbekannt geblieben, wenn Bramante selbst eine Erfindung von dieser Bedeutung gemacht hätte.

Wie die Geschichte der Theaterdekoration nach der einen Seite eine unentbehrliche Ergänzung zur Geschichte der gleichzeitigen Architekturentwicklung darstellt, so muß auch ein, wenn auch flüchtiger Blick auf die Entwicklung des Gartens in diesen Jahrzehnten geworfen werden. Daß das Naturgefühl des Renaissancemenschen ein grundsätzlich anderes war als das des mittelalterlichen Menschen, darf als bekannt vorausgesetzt werden. Als Dokument dieser Veränderung des Naturgefühls kann jede in der Literatur dieser Zeit vorkommende Naturschilderung betrachtet werden, ebenso die uns erhaltenen Briefe der Epoche. Am unbefangensten und klarsten kommt die Einstellung zur Natur in den Reiseberichten zum Ausdruck.

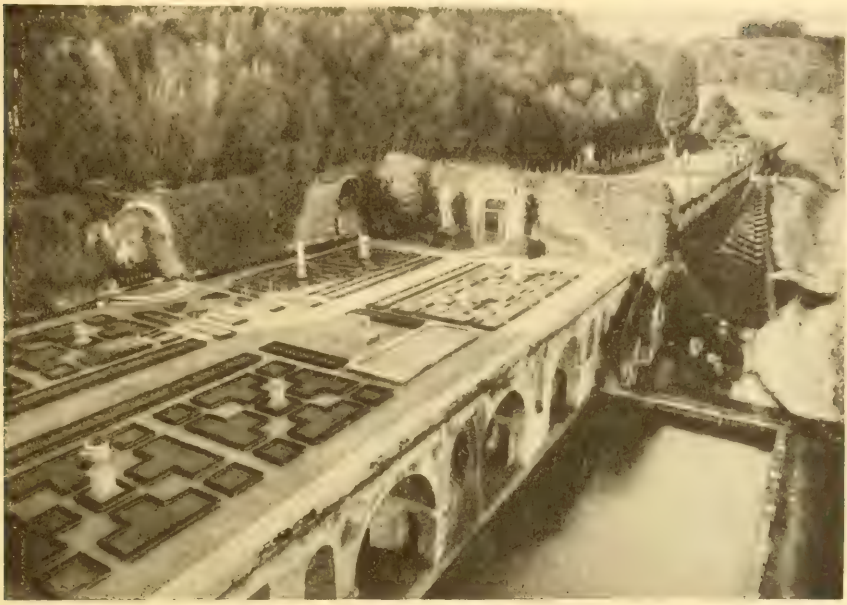


Abb. 238. Rom Garten der Villa Madama.

Man sollte annehmen, daß auch der italienische Garten dieser Zeit etwas von der neu gewonnenen Aufgeschlossenheit gegenüber der Natur, etwas von dem antiken Empfinden gegenüber Baum und Pflanze verspüren ließe. Dem ist aber nicht so. Auch für den Künstler und Bauherrn der Hochrenaissance ist der Garten lediglich Teil einer architektonischen Komposition. Er ist und bleibt Gestaltung aus Menschenhand und unterscheidet sich gegenüber dem Gebäude nur dadurch, daß das Material seiner Errichtung nicht Steine, sondern Gras und Pflanze, Baum und Strauch bilden. Der Versuch, natürlichen Wuchs und die Beherrschung der freien Landschaft nachzuahmen, wird niemals unternommen. Die Vorstellung des „Parks" im Sinne unserer Zeit ist vollkommen unbekannt. Erst der unter dem Einfluß Rousseaus im 18. Jahrhundert entstandene englische Garten versuchte zum erstenmal derartige Wirkungen zu erreichen, die Natur nicht in Elemente baulicher Gestaltung zu „übersetzen", sondern sie gleichsam unumgebildet wirken zu lassen.

Selbstverständlich sind nun zu Beginn des Cinquecento die Mittel architektonischer Gestaltung im Garten genau die gleichen wie im Kirchen- und Palastbau, oder, um von einem in diesem Zusammenhang näherliegenden Beispiel zu sprechen, wie im Bau der Villa, des Landhauses. Grundlegend bleibt die strenge achsiale Gestaltung, die Unterteilung und Rahmung der einzelnen Flächen einerseits, der Verzicht auf die erst im Barock vorherrschende große Gesamtwirkung andererseits.

Auch auf diesem Gebiet räumlicher Gestaltung finden sich die typischen Beispiele zunächst in Rom, im Kreise Bramantes. Denn der Garten des oben von uns erwähnten Lustschlößchens

Poggio a Caiano von Giuliano da San Gallo zeigt, außer der Anlage eines wahrscheinlich mit Rasen bepflanzten Parterre, noch kein Charakteristikum der neuen Zeit.

Die wesentlichsten Gärten vom Anfang des Jahrhunderts sind der Gartenhof des Belvedere im Vatikan, der Garten der Villa Madama, des Palazzo Farnese, der Villa Lante. Ihnen allen gemeinsam ist die tiefe Lage des Parterre, die strenge axiale Bindung und die teppichartige Bepflanzung. Diese teppichartige Bepflanzung wurde ein beliebtes Spielmotiv der Gartenkomponisten. Wie Brinckmann mit Recht hervorhebt, werden in den Architekturtraktaten Beete dorischer, ionischer und korinthischer Ordnung dargestellt, wobei wir nicht vergessen dürfen, daß hier durchaus die Zeichnung und nicht etwa die Farbe der Blumen das Entscheidende war.

Von den Gärten der von uns behandelten Bauten kennen wir ganz genau den der Villa Madama und den sogenannten Gartenhof des Belvedere. Ihnen gemeinsam ist die Gleichmäßigkeit der Anlage, der Versuch, die Gärten durch Aufstellung antiker Sarkophage, Reliefs und freistehenden Statuen zu beleben und die starke Verwendung von Terrassen. Die Terrassen sollen räumlich ausgleichend wirken, Zufälligkeiten der Bodenunterschiede rhythmisieren und Gelegenheit zu eingeschobenen kleinen Parterres geben.

Hier liegen auch die Anfänge der Nischenarchitektur, die später ein wesentliches Element der barocken Gartenarchitektur ausmachen sollte. Besonders im Belvedere ist die Nische das Motiv, das Garten und Gebäude am innigsten miteinander verbindet.

Das Wasser mußte erst für den Garten entdeckt werden. In dieser Zeit kam das Wasser lediglich als ruhige Fläche in Bassins als Teilelement des Parterre zur Verwendung. Wasser in der Bewegung scheint noch nicht zu interessieren.

Im Grundriß treten immer wieder, am klarsten bei der Villa Madama, als Elemente der Flächengestaltung das oblonge Hippodrom, das quadratische Teppichbeet und die halbrunde Brunnenabschlußnische hervor.

Im Garten des Palazzo del Tè hat Giulio Romano die Ideen Bramantes und Raffaels weiter entwickelt. Das quadratische Landhaus ist hier dem Garten bewußt untergeordnet. Die gleiche strenge Regelmäßigkeit, die den Grundriß des Landhauses auszeichnet, findet sich auch in den quadratischen Beeten des Gartens. Die Achse der Vestibüle und des Innenhofes geht auch den ganzen Garten durch bis zum Abschluß in der halbkreisförmigen Loggiennische.

Schon eingangs war betont worden, daß im 16. Jahrhundert eine strenge Teilung zwischen Künstlerarchitekten und Unternehmerarchitekten im soziologischen Sinn noch nicht gemacht wurde, daß eine in den Urkunden als „Meister" bezeichnete Persönlichkeit ebenso die Entwürfe für ein Bauwerk schuf wie auch die Ausführung nach fremden Zeichnungen übernahm. Wir erwähnten mehrfach die Tätigkeit von Künstlern, die zunächst nur nach fremden Entwürfen schufen und später selbst im rein künstlerischen Sinn schöpferisch entwerfend tätig waren. Ebenso war auch der Begriff des Künstlers gegenüber dem Kunsthandwerker und Handwerker schlechthin ebenfalls nicht genau abgegrenzt. Goldschmiede, Kunstschreiner, Steinmetzen waren architektonisch tätig, genau so wie umgekehrt auch Architekten Entwürfe für dekorative Plastiken, für reine Steinmetzarbeiten und Metallarbeiten schufen. Vasari und die zeitgenössischen Dokumente erwähnen zahlreiche derartige Fälle.

Deswegen kann die Betrachtung dieser Epoche römischer Baukunst nicht abgeschlossen werden, ohne wenigstens einen kurzen Blick auf die Leistungen des Kunstgewerbes in dieser Zeit, zumindest, soweit es im unmittelbaren Zusammenhang mit der Architektur steht, zu werfen.

Abb. 239. Giuliano da San Gallo: Marmorkamin aus dem Palazzo Gondi, Florenz.

Wir sehen dabei von allen rein kunstgewerblichen Leistungen im Sinn der ornamentalen Verzierung, also der reinen Dekoration, ab und beschränken uns auf die Ausgestaltung des Innenraumes.

Die Innenausstattung der Kirchen und Paläste war selbstverständlich im gleichen Sinn ein Problem künstlerischer Gestaltung wie die Formgebung der Schauseiten. Waren auch die Anforderungen an die Ausstattung der Innenräume im allgemeinen selbst in Palästen unendlich viel bescheidener als wir sie heute auch nur vom Standpunkt einfacher bürgerlicher Wohnkultur aus zu stellen gewöhnt sind, so wurden doch an die einzelnen Stücke, d. h. an die Ausstattung der Wände und an die Möbel selbst im Sinne der Qualität sehr hohe Ansprüche gestellt. Der für unseren nordischen Geschmack unwirtliche Eindruck der Innenräume hängt nicht etwa mit einer angeblichen Primitivität der damaligen Zeit zusammen, sondern mit dem grundsätzlich geringeren Interesse, das nun einmal der Südländer auch heute noch dem Innenraum, in dem er sich ja auch viel weniger aufhält als der Nordländer, entgegenbringt.

Wir vermögen uns die Innenräume der damaligen Zeit an Hand zahlreicher erhaltener Holzschnitte und vor allen Dingen aus Bildhintergründen genau zu rekonstruieren. Es sei nur an die großen Freskenzyklen von Carpaccio, Ghirlandajo, Sodoma und später Tintorettos erinnert. Wir begegnen stets denselben Einzelelementen:

Die Wand gegliedert, der untere Teil fast stets paneeliert, der obere Teil verputztes Mauerwerk, bei reicherer Ausstattung mit Fresken, Reliefs oder Brokaten dekoriert. Von unten bis oben durchgehende Paneele stellten einen Ausnahmefall dar. Sehr häufig dagegen waren Mäle-

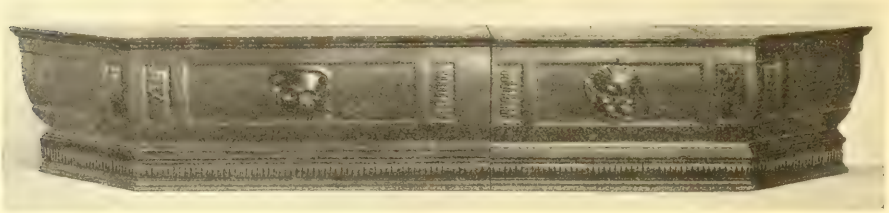


Abb. 240. Truhe, Florenz, erste Hälfte des 16. Jahrhunderts. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

reien, die einen Vorhang in dekorativer Art umstilisierten und gelegentlich auch den unteren Teil der Wandfläche mitdekorierten. Seltener kommen festgespannte Stoffe und Ledertapeten zur Verwendung, eine Form der Wanddekoration, die in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts noch zu den Ausnahmefällen zählte, um im Barock dann allgemeiner zu werden.

Die Decken zeigten die Gliederung durch die großen Balken als Unterzüge, mit kleineren, zarter dimensionierten Querbalken, die gleichsam als Stakung den Zwischenboden trugen. Gelegentlich wurden aus diesem Motiv Kassettendecken entwickelt. In Kirchen und repräsentativen Vorhallen von Privatpalästen waren die Decken aus echtem Stein oder reichem Stuck ausgebildet, als Motive vier-, sechs- oder achteckige Kassetten, zum Teil in genauer Kopie antiker Vorbilder. Handelt es sich nicht um flache Decken, sondern um Gewölbe, so finden wir bei Tonnengewölben und Kuppeln entweder Malereien oder auch radial angeordnete Kassettierungen. Gelegentlich beschränkt sich die Dekoration auch auf den Gegensatz zwischen dem in echtem Stein auszuführenden Gesimsen und Gurten und der weiß verputzten Fläche des eigentlichen Gewölbes. Doch waren für die Wohngemächer flache Holzbalkendecken mit sichtbarer Balkenkonstruktion das übliche.

Fußböden wurden, soweit Mittel zur Verfügung standen, in Kirchen und Repräsentationsräumen der Paläste in verschiedenfarbigem Marmor und edlen Steinen ausgeführt, in den unwesentlicheren Räumen der Paläste und bürgerlichen Wohnhäuser in gebrannten Ziegeln oder Terrazzo. Mosaikartig zusammengesetzte Fußböden bilden schon im 16. Jahrhundert die Ausnahme. Jedenfalls kommt lediglich Stein, niemals Holz als Fußbodenmaterial zur Verwendung.

Türumrahmungen im Inneren wurden mit liebevollster Sorgfalt bearbeitet und erhielten oft dieselbe architektonische Durchbildung wie Tür- und Fensterfaschen der Fassade. Auch hier kam als Material hauptsächlich Marmor und Travertin in Frage, die in einfacheren Fällen mit schlichten Profilen versehen, bei reicherer Ausführung mit Reliefdarstellungen oder kunstvoll durchmodellierten Ornamenten geschmückt waren.

Besonders sorgfältige steinmetzmäßige Behandlung fanden auch die Kamine. Ihre bildnerische Ausgestaltung war eine der Hauptaufgaben der Steinmetzen der damaligen Zeit. Reliefs mit ornamentalen oder figürlichen Darstellungen durften nicht fehlen, häufig zogen sich besonders ausgearbeitete dekorative Friese über die Kamine und angegliederten Bänke hin.

Was die Kamine für das Privathaus, war für die Kirchen die Ausbildung des Lettners, der Kanzel, der Kapellenschranken. Ihre mannigfaltige Ausgestaltung zu schildern, würde zu weit führen und bedürfte einer besonderen Darstellung. Die gesamte Entwicklung der Bildhauerkunst in Italien ist besonders von diesen Aufgaben abhängig und nicht ohne sie denkbar.

So streng durchgeführt auch die Ausstattung der Innenräume in bezug auf die mit dem Haus

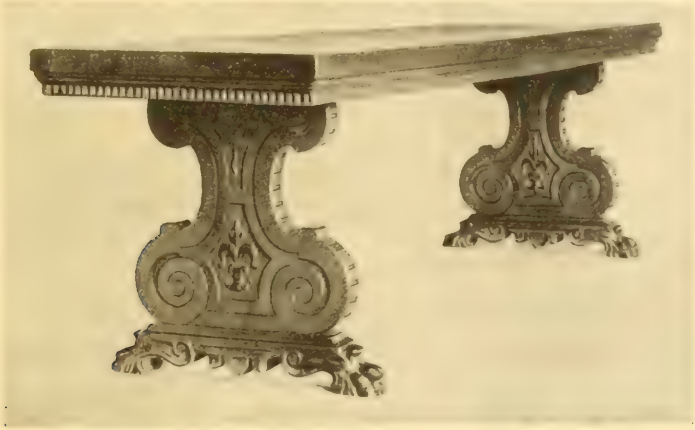


Abb. 241. Tisch, Mittelitalien um 1550. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

fest verbundenen Elemente wie Decken, Wände, Fußböden, Türen usw. war, so variabel war die Ausstattung durch Möbel. Tisch und Sessel, Bett, Cassabanca und gelegentlich auch die Cassone sind die Standardtypen, die immer wiederkehren. Eigenartig ist nur, daß diese einzelnen Stücke nicht nur in ihrer formalen Ausgestaltung, sondern auch in ihren absoluten Maßen stark unterschieden sind. Wir finden Bänke und Sessel mit differierenden Sitzhöhen, ebenso Truhen in ganz verschiedenen Formaten.

Bett und Truhe waren durchaus die wesentlichsten Möbel, deren Darstellung wir auch immer wieder auf Bildhintergründen begegnen. Im 16. Jahrhundert war ihr besonderer Schmuck ihre Profilierung, beim Bett die Ausgestaltung der Füße und der Tragestützen des Betthimmels. In der Einzelausbildung finden wir fast stets Übersetzungen der Außenarchitektur aus dem Material des Steins in das des Holzes, in entsprechender Umdimensionierung. Dagegen spielen Stoffe bei der Ausgestaltung des Bettes merkwürdigerweise keine große Rolle, lassen sich also etwa mit ihrer Funktion in der Barockzeit nicht vergleichen. Die Anordnung von Betten auf Podesten, die für unser Gefühl etwas allzu feierlich wirkt, hatte rein praktische Gründe. Die Stufen des Podestes waren als aufklappbare Truhen ausgebildet.

Die Truhen selbst hatten dieselbe Funktion wie die erst in der Barockzeit allgemeiner werdenden Schränke. Über die Aufgabe des Aufbewahrens und des Abschließens hinaus dienten sie häufig gleichzeitig zum Sitzen. Zu ihrer Dekoration dienten hauptsächlich Schnitzereien und Intarsien. Am allerhäufigsten begegnet man auch hier den Nachahmungen der Steinarchitektur mit entsprechender Umdimensionierung.

Gegenüber der reichen Ausstattung des Bettes und der Truhe blieben Tische und Sitzmöbel bis zu Beginn der Barockzeit relativ einfach. Allein auf die Ausgestaltung der Füße wurde Wert gelegt und auf die Profilierung der Tischplatte. Jedoch wurden gerade diese Möbel nur in seltenen Fällen als Schmuck- und Prunkstücke behandelt.

Diese kurzen Andeutungen mögen genügen, um dieses Gebiet, das eigentlich eine besondere Behandlung erforderte, kurz zu umreißen.

Kapitel V.

Toskana, Po-Ebene, Venedig und Genua in der ersten Hälfte des Cinquecento.

Die große und entscheidende Wendung hatte sich in Rom und nur in Rom vollzogen. Gleichgültig, ob Bramantes frühere Entwicklungsstadien sich außerhalb Roms abgespielt hatten: erst nachdem er Römer geworden war, wurde er zu dem Meister, dessen Einfluß das Bild des baulichen Schaffens eines Jahrhunderts bestimmt. Mit eben der gleichen Ausschließlichkeit, mit der die Entwicklung der Frührenaissance an Florenz gebunden, ist die klassische Periode der Renaissance in Rom beheimatet. Dabei ist es unwesentlich, ob wir diese Erscheinung rational durch den stärkeren, weil unmittelbareren Einfluß der antiken Fragmente erklären oder materialistisch auf die durch die Familienpolitik der Päpste gegebene besonders kunstfreundliche Konstellation zurückführen oder endlich alles auf die Gewalt der Einzelpersönlichkeiten des Bramante, Raffael und Michelangelo zurückführen — die örtliche Bindung bleibt unumstritten.

So werden wir denn auch, wenn wir uns jetzt anderen Bezirken Italiens zuwenden, erkennen, daß in diesen fünf Jahrzehnten die künstlerisch doch gewiß prägnanten mit einer langen und wertvollen Tradition verknüpften Regionen Toskanas, der Po-Ebene, Venedigs und Genuas keine im eigentlichen Sinne originalen Schöpfungen hervorbringen.

Und dies, obwohl, auch abgesehen von ihren geschichtlichen Traditionen, ja die Besonderheit der jeweiligen geographischen Gegebenheiten, der amphitheatralische Boden Genuas, die Kanäle und Inseln Venedigs doch gewiß zu grundsätzlich neuen und eigenen Schöpfungen hätten hinführen können. Aber — um von den Kirchen ganz zu schweigen — selbst die Paläste Genuas und Venedigs zeigen gegenüber römischen Vorbildern nur örtliche, gleichsam dialektische Verschiebungen im Akzent zwischen den einzelnen Raumelementen (wie Treppe und Vestibül), keineswegs aber eine grundsätzlich neuartige Raumfügung.

Um die Richtigkeit dieser Behauptung nachprüfen zu können, müssen wir uns noch einmal ganz kurz vergegenwärtigen, was denn eigentlich die ersten Jahrzehnte des Jahrhunderts überhaupt gegenüber dem Quattrocento an Neuem gebracht haben.

Kirchenbau: Stärkstes Hervortreten des Zentralbaugedankens, Steigerung der Kuppelwirkung durch Betonung des eingeschobenen Tambours, Isolierung der einzelnen Raumelemente wie Kapellen, Apsiden usw. gegen den einen Hauptraum, während mit dem Einsetzen der barocken Entwicklung bereits die Grenze zwischen Haupt- und Nebenraum bewußt verwischt wird.

Typisch ist hierfür die Entwicklung des Zentralbaugedankens von St. Peter und die große Reihe der obenerwähnten kleineren Zentralbauten. Nicht ganz so betont ist diese Absperrung der Kapellen, Apsiden und des Chores bei den Langhauskirchen, bei denen überhaupt in diesen Jahrzehnten kein eigenartiger Raumgedanke klar in Erscheinung tritt. Besonders evident wird dieses durch die Beziehungslosigkeit zwischen der Abdeckung der Hauptschiffe und der Seitenschiffe. Wir finden nämlich ebensogut flachgedeckte Hauptschiffe zwischen überwölbten Seitenkapellenreihen, wie gewölbte Hauptschiffe, an die sich flachgedeckte Seitenschiffe und Kapellenreihen anschließen.

Erst nach der Jahrhundertmitte wird im Langhausbau die große Raumwirkung bewußt erstrebt und zu diesem Zwecke das Verhältnis zwischen Seitenschiffen, Kapellen und Apsiden zum Hauptschiff eindeutig für zwei Jahrhunderte im Sinne der Unterordnung festgelegt.

Werden mittelalterliche Baukörper von Kirchen in dieser Zeit neu mit einer Fassade dekoriert, so sind die einzelnen Geschosse, in Ordnungen aufgelöst, scharf voneinander getrennt, dabei

Andrea del Sarto, Geburt der Maria (1514). Fresko in Florenz, SS. Annunziata.
Beispiel eines Wohnraumes vom Beginn des XVI. Jahrhunderts.
Phot. Anderson.

der Masse nach möglichst gleichmäßig gegeneinander abgewogen. Erst S. Spirito in Sassia bricht mit diesem Prinzip.

Im Innern, verglichen mit der Frühzeit, ist ein grundsätzliches Zurücktreten des Dekors, klare Profilierung und Herausarbeitung alles Rahmenwerks festzustellen. Die Gestaltung der Kuppelpfeiler und der Pendentifs der Vierung werden zu den wesentlichen Problemen.

Paläste und Villen: Im kubischen Aufbau — ganz im großen gesehen — bleibt die körperliche Kontur des Hauses unverändert: das Haus ist ein Kasten, eine geschlossene Masse mit flachem, allenfalls leicht geschrägtem Dach, dessen Winkel niemals 30 Grad überschreiten. Die Außenhaut bleibt ein kontinuierliches Ganzes, in das Fenster- und Türöffnungen als betonte, dabei aber untergeordnete Unterbrechungen hineinschneiden. Dieses Verhältnis verschiebt sich mit dem Fortschreiten des Jahrhunderts immer mehr, um sich, im 17. Jahrhundert, fast umzukehren, da sich dann später die Durchbrechung in Bewegung und die Außenhaut in ein System von Stützen, Trägern und Rahmen auflöst. So spiegelt sich auch in diesem Detail die oft ausgeführte Parallele zwischen dem 15. und 16. Jahrhundert und der Romanik einerseits und dem 17. und 18. Jahrhundert und der Gotik andererseits.

In den Hoffassaden löst sich das strenge Gegeneinander zwischen umbauten Raum und der ihn umgebenden Luft. Die Arkatur der drei Geschosse versucht zwischen Innen und Außen zu vermitteln, die Luft des Außen in das Haus hineinzuziehen und andererseits den Hof seines Charakters als Freiluftraum zu entkleiden und ihn gleichsam zum unüberdachten Innenraum zu machen. Ein Unterfangen, das bei den florentinischen und auch den kleineren römischen Palästen wohl gelingen mag, aber bei den großen römischen Palasthöfen zu Paradoxien führt.

Wenn irgend möglich, wird der Grundsatz der axialen symmetrischen Ausgewogenheit gewahrt, ein ideales Schulbeispiel dafür: der Palazzo del Tè. Sprechen Lage und Schnitt des Baugrundstückes dagegen, so wird doch zumindest in der Ansichtsseite die axiale Aufteilung durchgeführt, selbst wenn dies nur durch Opfer an Zweckmäßigkeit und Schönheit der Gesamtraumdisposition erkauft werden kann. Typisches Beispiel hierfür: der Palazzo Massimi.

Während also Innenhof und Vestibül als im doppelten Sinne des Wortes zentrale Raumelemente des inneren Aufbaues erkannt werden, tritt die Ausgestaltung der Treppe noch zurück. (Wir sehen hier bewußt von dem nicht in diesen Zusammenhang gehörigen Beispiel der Laurenzianatreppe ab.) In der ersten Hälfte des Jahrhunderts ist in Rom das Treppenhaus im Grundriß nicht mehr als ein beliebiges, durch zwei oder mehr Geschosse geführtes Zimmer gleich den anderen.

Eine Verklammerung oder Verschränkung, wie sie in der Raumvorstellung des Hochbarock charakteristisch für die innere Beziehung der Einzelräume ist, kann vorläufig ebensowenig festgestellt werden wie auch nur die leiseste Rücksichtnahme auf die raumbildnerische Kraft von Licht und Schatten.

Es wäre eine willkürliche Konstruktion, im florentinischen Palastbau einen betonten Einschnitt zwischen Früh- und Hochrenaissance finden zu wollen. Neben der überragenden Neuschöpfung des obenerwähnten Palazzo Pandolfini bedeuten die meisten der auch noch in diesen Jahren sehr zahlreichen neu errichteten Palastbauten keinen wesentlichen Fortschritt mehr. Sie sind fast alle auf Baccio d'Agnolo oder seine Söhne zurückzuführen.

Baccio d'Agnolo, ursprünglich Kunstschreiner, stellt im Gegensatz zu Raffael und Michelangelo den Typus des durchaus bürgerlichen, mehr handwerksmäßig gerichteten Künstlers dieser Zeit dar. Er arbeitet als Unternehmer nach den Entwürfen anderer — so führt er Holz-

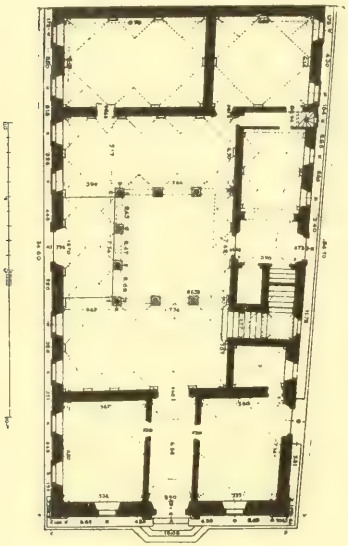


Abb. 242 u. 243. Florenz, Palazzo Bartolini. Grundriß und Außenansicht.

modelle im Auftrag Michelangelos und Sansovinos aus —, aber, wo es verlangt wird, liefert er auch selbst die Entwürfe. Zwar sind in diesen die durch Raffael nach Florenz übertragenen Einflüsse Bramantes und seines römischen Kreises unverkennbar, sie sprechen sich aber mehr im formalen Detail aus, als etwa in einer Veränderung der grundsätzlichen Planung des Hauses. Im großen gesehen baut er den typischen Florentiner Palast des Quattrocento weiter und geht nur selten über das im vorigen Jahrhundert Geschaffene hinaus.

Lediglich an zwei Stellen geht dieser Einfluß über die Anregung zur Anwendung bestimmter Einzelformen hinaus und erstreckt sich auch auf die Gestaltung des Grundrisses. Aus den Grundrissen des Palazzo Bartolini und der Villa Castellani kann man ablesen, daß die Tendenz zur axial symmetrischen Gestaltung über Rom hinaus weiter nach Norden durchgedrungen war.

Der Palazzo Bartolini liegt blockartig nach drei Seiten frei, so daß die Fassade allein schon durch diese Tatsache von größerer Bedeutung für die Gestaltung des gesamten Baukörpers ist als sonst. Und diese Fassade läßt sich eindeutig vom Palazzo Pandolfini ableiten. Beweis hierfür ist nicht nur die Dekoration der Fensterbekrönung, abwechselnd durch Segmentbogen und Dreiecksgiebel, sondern auch das Verhältnis des Gebälks zu der von ihm abgeschlossenen Mauerfläche. Charakteristisch ist auch die auf Bramante zurückgehende Verwendung von Nischen als Instrument der Flächenaufteilung.

Der Hof zeigt die typische florentinische Anlage: zwei offene Arkaturen über einem geschlosse-

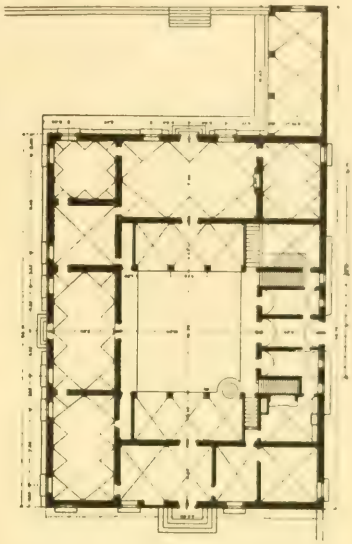


Abb. 245. Florenz, Villa Castellani. Grundriß.

Abb. 244. Florenz, Palazzi Ginori und Taddei.

nen Erdgeschoß. Die Profilierung ist hier aber so frei und zierlich wie bei wenigen florentinischen Palasthöfen sonst.

Ähnlich im Typ der Palazzo Torrigiani (früher ebenfalls Bartolini) und einige andere Paläste.

Auch die beiden nebeneinander gelegenen Palazzi Ginori und Taddei werden auf Baccio zurückgeführt. Sie wirken durch ihre Fassadengestaltung — besonders der Palazzo Ginori durch Verwendung einer schweren Rustika im Erdgeschoß — ganz als der Formenwelt des Quattrocento zugehörig. Allerdings liegen sie wohl auch um zehn Jahre früher als der obenerwähnte Palazzo Bartolini. Sieht man aber genau zu, so läßt sich die freiere und feinere Profilierung des beginnenden Cinquecento feststellen.

Ein wirklich vollkommenes Kunstwerk gelang Baccio d'Agnolo in der Villa Castellani in Bellosguardo, für den gleichen Bauherrn (Borgherino) errichtet, für den er in der Stadt auch den jetzigen Palazzo Roselli del Turco erbaut hat, der wegen der auf originelle Weise aus Quadern gebildeten Ecken und der eindringlichen formalen Durchbildung des Details erwähnenswert ist.

Wir wollen annehmen, daß auch die besonders glückliche Wahl des Bauplatzes dieses in seiner Grundstruktur durchaus modernen Landhauses auf die Wahl des Architekten zurückgeht. Be-

Abb. 246. Lucca, Palazzo Cenami. (Photo Alinari.)

wundernswert ist der gelockerte Grundriß, trotz der bis ins letzte gehenden Symmetrie der ganzen Anlage. Ein Grundriß, der von der Mittelachse aus nur ein Spiegelbild darzustellen scheint.

Einen neuen Baugedanken stellen die an den beiden Kurzseiten des rechteckigen Hofes angeordneten dreiachsigen offenen Loggien dar, auf deren Arkatur im Obergeschoß eine auffallend niedrig gehaltene flachgedeckte Halle ruht, ein Baugedanke, der unseres Wissens in dieser freien Form später keine Nachahmung gefunden hat. So streng auch im Grundriß die axiale Symmetrie durchgeführt ist, so frei und eigentlich landhausmäßig ist die Fassade nach außen hin behandelt.

Auch die Villa des Zanobi Bartolini in Rovezzano geht zweifellos auf Baccio zurück, doch ist sie durch Zutaten des 17. Jahrhunderts stark verändert. Sie teilt dieses Schicksal mit der ebenfalls von Baccio erbauten Villa Bartolini in der Via Valfonda, die 1638 durch Silvani vergrößert und verändert wurde.

Neben diesen von ihm allein und selbständig entworfenen und durchgeführten Bauten schuf Baccio auch gemeinsam mit anderen Meistern. So arbeitet er zusammen mit Cronaca und Antonio Sangallo dem Jüngeren an der Kassettendecke des „Saals der Fünfhundert" und erbaut zusammen mit Antonio da San Gallo die Loggia gegenüber der des Ospedale degli Innocenti.

Auch an der weiteren Ausgestaltung der Kuppel des Florentiner Domes ist er seit 1506 beteiligt. Gemeinsam mit Cronaca und Giuliano San Gallo entwirft er die in den Jahren 1508—1515 nur teilweise zur Ausführung gelangende Umkleidung der Domkuppel. Neben anderen kunstgewerblichen Arbeiten wird ihm auch der Fußboden des Domes zugeschrieben.

Abb. 247. Lucca, Palazzo Pretorio. (Photo Alinari.)

Der einzige bekannte Kirchenbau Baccios, S. Giuseppe, blieb unvollendet, wie auch die von ihm begonnenen Kirchtürme von S. Miniato und S. Spirito.

Nach Baccios Tode entfaltete seine Werkstatt unter der Leitung der vier Söhne, die zu Lebzeiten des Vaters nur bei kleinen dekorativen Arbeiten erwähnt werden, eine reiche Tätigkeit. Auf Giuliano d'Agnolo geht neben der Capella Turini, die sich eng an die Pazzikappelle anlehnt, der Palazzo Grifoni in S. Miniato al Tedesco zurück, ein villenartiger Bau mit durchlaufender Loggia in zwei Geschossen. Neben kunstgewerblichen Arbeiten wie den Türen des Palazzo Vecchio erbaut er ferner den Palazzo Campana in Colle di Val d'Elsa, dessen Zugang durch eine breite im 17. Jahrhundert erneuerte Brücke mit dem gegenüberliegenden Hügel verbunden ist. Die Gesamtwirkung des Baues ist zerstört, da der Plan nur teilweise zur Ausführung kommt.

Dem zweiten Sohn Baccios, Domenico d'Agnolo, werden die Paläste Buturlin, Martinelli und Stiozzi gia Nasi zugeschrieben.

Abb. 248. Colle di Val d'Elsa, Palazzo Campana.

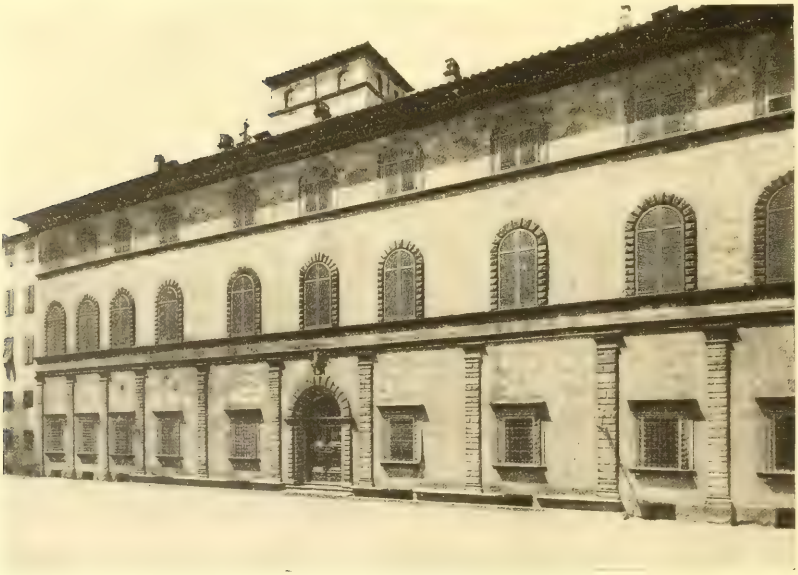


Abb. 249. Lucca, Palazzo Bernardini. (Photo Alinari.)

Benedetto da Ravezzano, ein Zeitgenosse des Baccio d'Agnolo, tritt nur in dekorativen Arbeiten hervor. Seine Detailform erscheint in ihrem Überreichtum als ein direkter Übergang von der Frührenaissance zum Barock. Charakteristisch für seine Manier ist das Grabmal des Piero Soderini in S. Carmine in Florenz.

Abb. 250. Lucca, S. Paolina.

Ungefähr in der Formvorstellung Baccio d'Agnolos und seiner Söhne bewegen sich die kurz nach der Jahrhundertwende in Lucca fertiggestellten Paläste, die den Meistern Nicola Civitali (Sohn des Matteo Civitali), Francesco Marti und Baccio da Montelupo zugeschrieben werden. Es handelt sich um die Paläste Gigli, Pretorio, Bernardini, Cenami u. a. m. Mit ihnen verglichen sind die florentinischen Paläste fast römisch zu nennen — so matt erglänzt hier der Wiederschein Bramanteschen Gestaltungsvermögens. Eine Fülle schöner Details entschädigt nicht für das Fehlen originaler Raumvorstellung.

Obwohl hier ängstlich vermieden werden soll, in irgendeiner Art schulmeisterlicher Besserwisserei Kunstwerken der Vergangenheit Prädikate zu erteilen, so muß doch kurz auf eine beispielhaft unarchitektonische Lösung in diesem Umkreise aufmerksam gemacht werden. Es ist der Palazzo Bernardini, der entweder von Francesco Marti oder von Nicolo Civitali stammt. Man möchte an der urkundlich nachgewiesenen Datierung nach der Jahrhundertwende zweifeln, so befangen sind die Anregungen der Zeit aufgenommen. Ein völlig gedrücktes Obergeschoß, in dem die Fenster fast die ganze Fläche zwischen einem zu schweren Kranzgesims und dem Gurtband einnehmen, sitzt unmittelbar über einem Hauptgeschoß, dessen Fensterausschnitte wieder viel zu klein in der umgebenden Fläche stehen. Im Obergeschoß wird eine Be-

Abb. 251. Ferrara, Palazzo dei Diamanti. (Photo Alinari.)

lebung durch Flachpilaster versucht, deren Plastik dadurch erhöht wird, daß die ganze Fläche in eine stark bossierte Rustika aufgelöst ist. Auch hier sitzen die Fenster wieder völlig unrhythmisch in der umgebenden Fläche. Die merkwürdige Mischung frührenaissancistischer Flächenaufteilung mit hochrenaissancistischer Detaillierung und einer barocken Durcheinandermengung aller Elemente ergibt im Gesamtresultat einen höchst unerfreulichen Eindruck.

Gegenüber dieser banalen Lösung ist die Kirche S. Paolina, deren Zuschreibung an den Bildhauer Baccio da Montelupo nicht bestritten wird, fast interessant zu nennen. Die Fassade zeigt das in dieser Zeit doch immerhin seltene Schema von S. Spirito in Sassia, sie ist im Detail sehr schlicht und flächig gehalten, Profile und Einzelglieder von besonderer Strenge. Der etwas rustikale aber sehr würdige Eindruck wird nur durch ein zu hohes Obergeschoß herabgemindert, das unmöglich in der Absicht des ersten Erbauers gelegen haben kann.

In Ferrara ist vor allen Dingen der Palazzo dei Diamanti entscheidend, der, obwohl schon 1492 von Biagio Rossetti begonnen, doch eine reine Schöpfung des beginnenden 16. Jahrhunderts darstellt. Allerdings wurde er auch erst 1567 vollendet. Das Motiv, dem er Ruhm und Namen verdankt, ist die Auflösung der Fassade in Diamantquadern. Dieses Motiv taucht übrigens hier nicht zum ersten Male auf, sondern fand schon zwanzig Jahre früher in Bologna Ver-

wendung. Merkwürdigerweise wirkt die Aufrauhung der Oberfläche weder unruhig noch spielerisch, sondern durchaus monumental. Sie läßt die Einschnitte der Fenster um so bedeutender erscheinen.

Der kleine Balkon, der sich an die Eckpilaster, die noch frührenaissancistisch zierlich behandelt sind, angliedert, ist von entscheidender Bedeutung für die Wirkung der Fassade. Seine Baluster und die auf ihn führende Schlupftüre tragen den menschlichen Maßstab als Vergleichsmoment in die Fassade hinein. Unwillkürlich wird das Auge gezwungen, die Dimensionen der Fenster und auch der einzelnen Diamantquadern daran zu messen und so die absoluten Größenmaße zu erkennen. Das Gebäude ist für den Palastbau von so ausschlaggebender Bedeutung nicht durch die Wahl des Motivs gerade der Diamantquader, sondern durch den grundsätzlichen Unterschied der Oberflächenbehandlung der Schauseiten gegenüber früheren Palastbauten. Bisher waren Gliederung und plastisches Dekor zwei getrennte Faktoren, erst hier fallen sie zusammen. Mit anderen Worten: früher wurden Lisenen, Pilaster, Halbsäulen, Gesimse und Balusterreihen zur Gliederung im großen verwandt, die plastische Belebung jedoch durch ornamentale oder figürliche Gestaltungen geschaffen, wenn nicht die gliedernden Teile selbst plastisch durchgearbeitet wurden. Der Untergrund blieb aber unverändert stets die gerade ebene Fläche des Steins oder Putzes. Selbst die Rustikageschosse der florentinischen Paläste zeigen noch diesen Gegensatz. Erst hier wird die Oberfläche gleichmäßig plastisch durchgeknetet und hebt damit den eigentlichen Grundsatz der Renaissance, die Fläche nach bestimmten Grundsätzen aufzulösen

Abb. 252. Bologna, Palazzo Fantuzzi.

Abb. 253. Bologna, Palazzo Malvezzi Campeggi. (Photo Alinari.)

und zu gliedern, wie wir es seit dem Cancelleriabau gewohnt sind, schon wieder im barocken Sinne auf.

Ungefähr aus der gleichen Zeit stammen die Palazzi Roverella und Lodovico il Moro. Beide sind im letzten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts angelegt und in den beiden ersten Jahrzehnten des folgenden vollendet oder zumindest provisorisch fertiggestellt worden.

Bemerkenswert die wahrscheinlich aus der Not geborene souveräne Gleichgültigkeit gegenüber dem Material: Kombinationen von Marmor mit Putzgesimsen, von Terrakotta mit Backstein, Putz mit Marmor usw. Wie bedingt unsere Vorstellungen von „Materialgerechtheit" und aus dem Material geborener Form sind, beweist hier schon eine relativ frühe Zeit. Man nahm bis jetzt an, daß nur die Gestaltung des Barock diesem Grundsatz widersprochen habe, ohne dabei zu berücksichtigen, daß ja auch die ursprünglich in römischem Travertin vorgestellten Formen der Hochrenaissance schon kurz nach 1500 mit der größten Unbefangenheit in Oberitalien in Backstein und Putz nachgeahmt wurden. Und doch ist noch ein gewaltiger Unterschied zwischen dem Verhalten der klassischen Zeit und dem des Barock gegenüber dem Material festzustellen. Der

Abb. 254. Bologna, Palazzo Bolognini. (Photo Alinari.)

Barock imitierte ohne weiteres mit dem billigeren, schlechteren Material die Wirkungen des kostbareren. (Nachbildung der Werksteinarchitektur durch Putz, des Marmors durch stucco lustro, der Marmoroberfläche durch Holzbemalung usw.) Aber er hob diese Täuschung durch eine gewisse Selbstironie wieder auf, so wenn er die Bossen einer Werksteinquader in der Durchmodellierung einer Putzfläche nachahmt, gleichzeitig aber im Strich der Kelle und beim Eingraben des Stichels doch deutlich zeigt, daß er in einem weichen, knetbaren und nicht in einem steinharten Material arbeitet. Ebenso wenn er in stucco lustro nicht nur die natürliche Äderung des Marmors nachahmt, sondern Farbe und Form der Äderung so intensiviert, wie sie in Wirklichkeit gar nicht vorkommen — oder endlich indem er eine Holzarchitektur in der schlanken Dimensionierung des Holzes ruhig farbig als Marmor behandelt und sich dabei nicht einmal bemüht, durch die andere Dimensionierung die Illusion hervorzurufen, als ob das Material wirklich Stein wäre.

Ganz anders in der klassischen Zeit. Sie imitiert weder um zu täuschen, wie es der Barock tut, noch erstrebt sie besondere Wirkungen aus dem Material heraus, sondern sie beachtet es überhaupt nicht. Sie sieht nur die abstrakte Form, gleichsam graphisch ohne Rücksicht auf Farbqualitäten und Qualität der Oberfläche. Sie ist diesen beiden Faktoren gegenüber in ihrer großartigen Weise gleichgültig zugunsten der formalen Gliederung, wie sie sich durch den Wechsel von Licht und Schatten kund tut. Nur eine völlig unmalerische Zeit konnte sich der formalen Seite der Architektur gegenüber so verhalten.

Merkwürdig ist nur, daß in einer Epoche, in der die Malerei selbst schon den Übergang zum

Abb. 255. Bologna, S. Michele in Bosco.

Malerischen kannte, das Auge der Zeit gerade in der Architektur nur lediglich lineare Werte suchte.

In Bologna ist der bedeutendste Palastbau in diesem Jahrzehnt, der Palazzo Fantuzzi, 1517—1523 von Andrea Marchesi, gen. Formigine, errichtet. Das Innere wurde 1648 durch einen schönen Treppenbau bereichert. Die schon beim Palazzo Bernardini auffallende Paradoxie der rustizierten Pilaster findet sich hier fast schon barock überspitzt wieder in dem Motiv zweier gekuppelter rustizierter Säulen. Dieses Säulenpaar trennt sowohl im Ober- wie im Untergeschoß die Fensterachsen voneinander, aber selbst ihre übertriebene Plastik genügt nicht, um die Fensterbekrönung — im Obergeschoß dreieckige Tabernakel, im Untergeschoß wagerechte Stürze — in ihrem Relief zu mildern; sie zersprengen mit ihrer starken Vorkragung völlig die flächenmäßige Einheit der Front. Auch die Gesimse beider Geschosse scheinen in ihrer Plastik übertrieben. Dazu kommt noch die Verschiedenartigkeit des Materials, die Kombination von Putz und echtem Stein, so daß die ganze Front mehr einer Musterkarte architektonischer Motive als der Begrenzungsfläche eines architektonisch empfundenen Körpers gleicht.

Der von 1520—1549 errichtete Palazzo Malvezzi-Campeggi geht wohl auch auf Formigine zurück, wurde aber erst von seinem Sohn Giacomo Marchesi vollendet. Die römischen Einflüsse dringen hier stärker erkennbar durch, obwohl auch dieser Bau für seine Entstehungszeit, zumal in der Schauseite, reichlich früh wirkte.

Das Verhältnis der anderthalb Obergeschosse zur Erdgeschoßloggia entspricht zwar durchaus römischer Anschauung, dagegen ist die Ornamentierung der Pilaster und der Gesimse in Unter- und Obergeschoß sowie die dekorative Überladung der Fensterbekrönungen noch völlig aus dem Geist der Frührenaissance geboren. Dabei darf aber nicht vergessen werden, daß diese Bauten in der Photographie noch verhältnismäßig geschlossener und ruhiger wirken, während in Wirk-

lichkeit das Gegeneinander der Backsteinfläche und der vortretenden eigentlichen „Architekturteile" schwer einen einheitlichen architektonischen Eindruck zustande kommen läßt.

Gegenüber dieser Fassadenlösung wirkt der 15 Jahre später entstandene Palazzo Bolognini reifer und klassischer. Namentlich sind hier Kapitelle, Medaillenköpfe, Pilaster und Gesimse in ihrer reichen Ornamentierung viel klarer gegen die Backsteinfläche abgegrenzt. Das in Bologna immer wieder auftauchende Problem des Zusammenklangs zweier verschiedener Baumaterialien ist hier am glücklichsten gelöst.

Auch der Formigine zugeschriebene Palazzo del Monte-Fioresi wirkt durch eine gerade für Bologna höchst auffällige Ruhe recht früh, obwohl er in Wirklichkeit 1517 errichtet wurde. Die Wandsäulen, die das Gerüst der Architektur bilden, sind stark hineingezogen, das Gebälk für die flächige und dünne Wandarchitektur reichlich schwer. Sehr glücklich dagegen das Aufsetzen des schweren Obergeschosses auf das Erdgeschoß, das durch die für Bologna typische Durchgangsbogenhalle eingenommen wird.

Abb. 256. Bologna, Madonna di Galliera. (Photo Alinari.)

Gleichzeitig mit diesen Palästen entstehen in Bologna auch einige Kirchenbauten, wenn auch naturgemäß auf diesem Gebiet die Bemühung um den Weiterbau von S. Petronio alle anderen Kirchenbauprojekte im Interesse der Bürger in den Schatten stellt. Besondere Erwähnung

Abb. 257. Cremona, Palazzo Dati. (Photo Alinari.)

verdient eigentlich nur der sehr klare Bau von S. Michele in Bosco, vielleicht von Bernardino da Milano. Möglicherweise ist auch Peruzzi an den Plänen, die dem ungefähr um 1520 entstandenen Bau zugrunde liegen, beteiligt. Ein Portal geht jedenfalls mit Sicherheit auf ihn zurück. (Entwurfszeichnung erhalten.)

Verglichen mit S. Michele erscheint die Madonna di Galliera in ihrer vielfach aufgeteilten Backsteinarchitektur dem Empfinden nach um zwei Generationen zurückzuliegen, obwohl ihr Schöpfer, Donato di Gaio da Cernobbio, sie nur fünf Jahre früher entwarf, als S. Michele entstand. Allerdings darf nicht vergessen werden, daß das in Bologna bodenständige Material des Backsteinziegels eine detaillierte, ja sogar kleinliche Behandlung der Einzelform begünstigte. So behalten alle Bologneser Bauten über die stilistischen Verschiedenheiten ihrer Entstehungszeit hinaus eine eigentümliche kunstgewerbliche Verspieltheit, wie sie einmal als Zeitausdruck ein wesentliches Charakteristikum der Frührenaissance war.

Bei Antonio Morandi di Terribilia leitet diese angeborene Bologneser Spielfreudigkeit ohne weiteres von der Frührenaissance zu Barockanklängen über, so daß die klassische Periode scheinbar übersprungen wird. Vor allem verdienen seine Klosterhöfe aus dem fünften Jahrzehnt, wie S. Domenico und S. Giovanni in Monte, Erwähnung. Sie beweisen eine unbefangene Wiederaufnahme florentinischer Ideen.

Der Palazzo Bevilacqua des Terribilia — nicht zu verwechseln mit dem typisch frührenaissancistischen Palazzo Bevilacqua-Sanuti — zeigt schöne Details, wie die Kapitelle des

Bogengeschosses, ist aber unklar und verspielt im Aufbau vor allem durch die Art, wie die Fenster in die Fläche einschneiden.

In den noch weiter nördlich gelegenen Gegenden, in Cremona, Bergamo, Verona und Brescia ist die Ausbeute dieser Jahrzehnte noch spärlicher. Erst um die Mitte des Jahrhunderts beginnt hier unter den großen Meistern des Barock, vor allem durch die Werke des Palladio, eine neue Formenwelt selbständig sich zu entwickeln; was zwischen 1500 und 1540 entsteht, ist nur eine ziemlich anorganische Kompilation römischer und florentinischer Motive. Allein Padua macht eine Ausnahme.

Abb. 258. Cremona, Palazzo Raimondi-Soldi.

In Cremona stehen zwar der Palazzo Pagliari des Antonio Campi und der Palazzo Dati des Faustino Dattaro noch deutlich unter dem Einfluß der Generation Raffaels, Giulio Romanos und Alessis, sie sind aber erst im 7. und 8. Jahrzehnt des Jahrhunderts entstanden. Palazzo Stagna und Palazzo Raimondi-Soldi, wahrscheinlich von Bernardo de Leva (Lera) erbaut, sind, obwohl ihre Entstehung unmittelbar um 1500 fällt, dagegen noch rein frührenaissancistische Schöpfungen in ihrem Überreichtum dekorativer Motive und weisen — wenigstens was den letzten angeht — in der Kombination weißer und roter Marmorblöcke mehr auf Venedig als auf Rom hin.

Ebenso deutlich ist der Einfluß Venedigs bei dem kleinen Monte di Pietà in Brescia, der 1484 von Filippo Grassi begonnen und erst gegen Ende des 16. Jahrhunderts vollendet wird, und der um 1500 entstandenen Casa dell'Arciprete in Bergamo.

Abb. 259. Cremona, Palazzo Stagna.

Anders in Padua: der Palazzo Giustiniani des Giovanni Maria Falconetto (1485 bis 1534), 1524 begonnen, ist eine Schöpfung, die den guten römischen und florentinischen Palästen durchaus gleichzusetzen ist.

Der Bau stellt den edelsten Typus eines Landschlößchens dar, der eigentliche Palast selbst ist durchaus Nebensache, die beiden Gartenhäuser (vgl. Grundriß) sind das entscheidende Moment. Bemerkenswert ist für diese Zeit die Freiheit der Grundrißgestaltung: daß Falconetto es wagte, die Loggia als symmetrisches Gegengewicht gegen den so viel massigeren Palast zu stellen. Dabei ist zu bedenken, daß der eigentliche Palast wohl aus dem Mittelalter stammt und nur wenig durch Falconetto umgestaltet wurde. Den Mittelpunkt der Anlage bildet das zweigeschossige Kasinogebäude, dessen Loggien in einen achteckigen Kuppelraum von besonders ausgewogenen Verhältnissen führen.

Das Fassadensystem beider Häuser ist — wenn man von der Voraussetzung ausgeht, daß es sich um Garten- und Lusthäuser handelt — auffallend streng, durch die Zierlichkeit der Verhältnisse aber nicht unliebenswürdig. Die Anzahl der architektonischen Vokabeln, mit denen Falconetto hier arbeitet, ist aufs äußerste beschränkt, immer wieder treffen wir die Archivolten, Dreiecks- und Segmentgiebel, zwischen den Bogenstellungen vorgekröpfte, einzeln stehende Säulen und sehr bescheidene Gesimse. Und doch erreicht er mit diesen geringen Mitteln Wirkungen, die durchaus mit denen der Schöpfungen der großen römischen Meister zu vergleichen

Palazzo Bevilaqua in Verona, erbaut von Michele San Micheli nach 1540.
Phot. Alinari.

Abb. 260. Padua, Palazzo Giustiniani. Gartenhäuser.

sind. Vor allem ist es merkwürdig, wie wenig die geographische Nähe Venedigs, die sich doch in allen anderen oberitalienischen Städten dieser Zeit so stark auswirkt, hier von Einfluß geblieben ist.

Nicht ganz gleichwertig, aber aus einer ähnlichen Kunstanschauung heraus, entsteht der ebenfalls um 1530 erbaute Palazzo Speroni eines unbekannten Meisters. Das Grundschema seines Aufbaues ist deshalb wichtig, weil es für die Familienpaläste Paduas aus dieser Zeit absolut typisch ist. Unten die hochgestelzte Bogenhalle (Laubengang) ähnlich wie in Bologna, darüber das eigentliche Hauptgeschoß von sehr großer Höhe und zwischen diesem und dem abschließenden Gesims noch ein untergeordnetes Geschoß. Weniger wichtig der Palazzo del Capitano, seit 1532 von Falconetto umgebaut, repräsentativ, aber ohne eigentliches architektonisches Gesicht. Charakteristischer ist die unmittelbar an diesen Palast anschließende Loggia del Consiglio, die 1493 von Annibale Bassano begonnen, 1523–1526 wahrscheinlich von dem Erbauer des Palazzo De' Diamanti, Biagio Rossetti, vollendet wurde. Das Obergeschoß ist wohl von einem späteren Nachfolger hinzugefügt.

Abb. 261. Padua, Palazzo Speroni.

Verona.

All diese zahlreichen Palastbauten in oberitalienischen Städten zeigen die von Rom ausgehende Wandlung des Geschmackes nur sehr unvollkommen, mit starken zeitlichen Verschiebungen und gleichsam widerwillig. Die Tatsache, daß die Anregungen eben nicht unmittelbar von Rom übernommen werden, sondern erst auf einem Umwege — meist über Florenz — nach Oberitalien gelangen, ist unverkennbar. Alles wird ins Zierliche übersetzt, aus der tektonischen Idee wird in den meisten Fällen ein kunstgewerbliches Motiv. Der beste Beweis, wie wenig eigentlich das Kunstwollen gegenüber den früheren Jahrzehnten sich verändert hat, ist durch die Tatsache gegeben, daß fast bei allen Palast- und Kirchenbauten die Grundrißlösungen der Frührenaissance unverändert beibehalten wurden. Die räumliche und körperliche Erscheinung des Baues als solche wandelt sich kaum.

Nur zweimal verkörperte sich der Geist der neuen Zeit noch außerhalb Roms in architektonischen Individualitäten, die an Kraft und Unmittelbarkeit des Ausdrucks, wie an intuitiver Erfindung mit den großen Römern vergleichbar sind. Ihre Werke waren anders als die ihrer Vorgänger, nicht, wie fast alle bisher erwähnten oberitalienischen Bauten infolge einer allmählichen Infiltration der Menge mit neuen Formvorstellungen, also mittelbar, sondern, weil sie selbst Anderes, Neues wollten. Wir sprechen von Michele San Micheli in Verona und Galeazzo Alessi in Genua.

Es ist ein Irrtum, in Michele San Micheli aus Verona vor allem den Festungsbaumeister zu sehen, als der er in die Kunstgeschichte eingegangen ist. Seine Paläste stehen durchaus auf der Stufe der besten Leistungen des römischen Palastbaues aus gleicher Zeit. Daß auch er ein unmittelbarer Schüler Bramantes ist, bedeutet weniger, als daß er Veroneser ist. Die grundlegende Anschauung vom Wesen der Architektur vermitteln ihm die antiken Denkmäler seiner Heimat: Bramante und seine Schule verhelfen ihm nur dazu, diese Impressionen in die Schöpfung einer zeitgenössischen Architektur umzusetzen. Es ist gewiß nicht eine nachträgliche Konstruktion, wenn man den Einfluß der Veroneser Antiken stärker in seinen Bauten zu spüren meint als den der typisch römischen Anregungen, die sonst das Schaffen der ganzen Epoche bestimmen. Mit anderen Worten ausgedrückt: seine Formensprache verglichen mit der Bramantes und seines römischen Kreises ist mehr klassizistisch als klassisch. Es ist eine Antike, die gleichsam noch durch einen Filter mehr gegangen ist als die Bramantes und Raffaels. Symptomatisch hierfür ist das Verhältnis von Säule, Pilaster, Fenstersturz und Kranzgesims zur Gesamtfläche des Hauses: sie sind weniger Einzelkörper, enger mit der Mauer verbunden, mehr reliefartig verknüpft, als

im gleichzeitigen römischen Palastbau. Dabei sind die Einzelheiten nicht etwa blasser und verwischter, sondern durchaus plastisch und stark profiliert. Daß die Strenge seiner Festungsbauten, also — um in der Terminologie unserer Zeit zu bleiben — reiner Ingenieurzweckbauten, auf seine übrigen Profanbauten abfärbt, ist dabei nicht verwunderlich.

Sein erster Palastbau in Verona, der Palazzo Canossa, zeichnet sich durch die Behandlung des Untergeschosses aus: das Hauptmotiv ist eine dreibogige offene Durchgangshalle, von ihr nach rechts und links je zwei Achsen. Ein römisches Mezzaningeschoß ist noch in die Rustika des Untergeschosses mit einbezogen. Sehr fein ist eine besondere horizontale Unterteilung, welche die Kämpferhöhe der Portale auf die ganze Breite der Fassade projiziert. Im Obergeschoß eine Ordnung schlicht gehaltener Doppelpilaster, welche ebenfalls die Fenster mit dem darüberliegenden kleinen Geschoß zusammenfassen. Die Attika über dem Gesims zweifellos eine spätere Zutat. Ebenso sind die beiden Seitenflügel Jahrhunderte später errichtet.

Der Palazzo Bevilacqua wirkt heute infolge der gänzlichen Beziehungslosigkeit der Fassade zum dahinterliegenden Raum wie eine Theaterkulisse, allerdings wie eine, die nur einem Baumeister von durchaus originaler Gestaltungskraft einfallen konnte. An Stelle der heutigen sieben Achsen hätte das vollendete Gebäude elf umfaßt. Der Eingang ist selbstverständlich als Mittelachse zu betrachten. Von dem ganzen Bau ist im Untergeschoß nichts weiter als eine schmale Vorhalle erhalten, im Obergeschoß ein auffallend flacher, galerieartiger Saal, neben dem noch ein zweiter zweiachsiger Raum liegt. Das eigentliche, heute nicht mehr erhaltene Gebäude schloß sich wohl erst hinter einem kleinen Innenhof an diesen selbständigen Vorbau an.

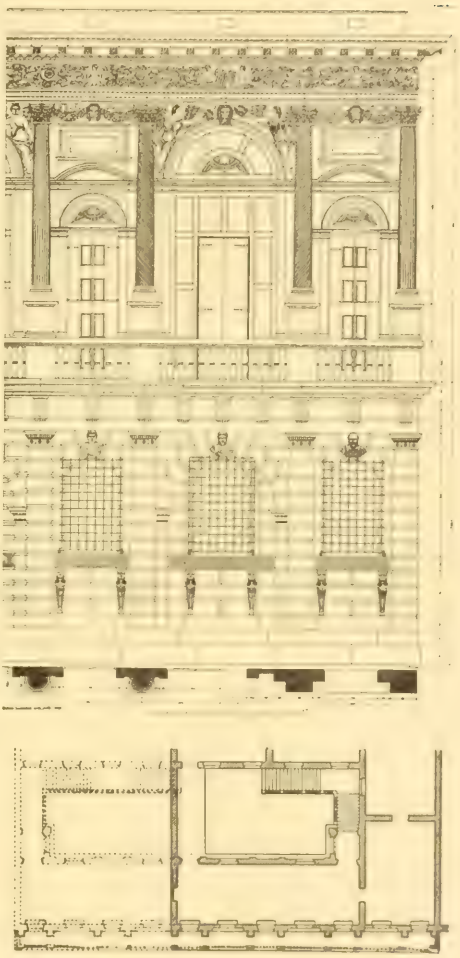


Abb. 262 u. 263. Verona, Palazzo Bevilacqua. Fassadensystem und Grundriß.

Aber nicht diese Frage der Raumgestaltung entscheidet, sondern der Aufbau der Fassade.

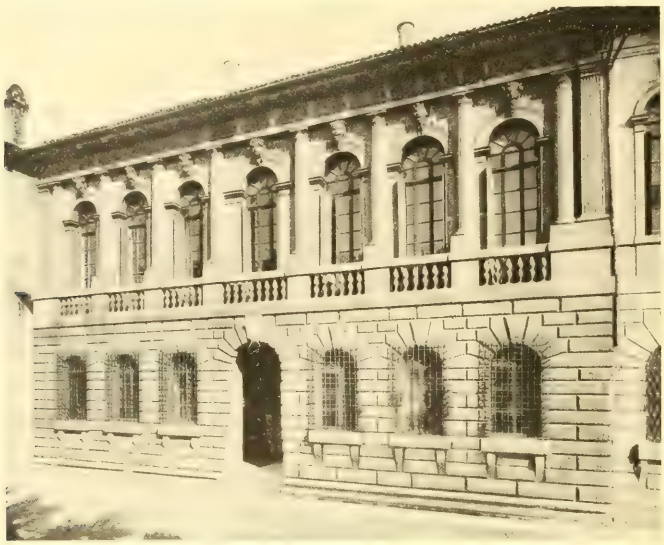


Abb. 264. Verona, Palazzo Pompei. (Photo Anderson.)

Die Rustizierung des Untergeschosses geht gleichmäßig über die kräftigen dorischen Pilaster und die Grundfläche hinweg. Der Steinschnitt der Halbsäulen bildet neben den als Hermen von geringer plastischer Bedeutung ausgebildeten Schlußsteinen das einzige Schmuckmotiv. Die mäanderverzierten Fensterbänke treten nur wenig gegenüber den rahmenden Pilastern zurück, wogegen die Sockel der Fensterstürze stärker hereinspringen.

Ebenso eigenartig wie diese Reliefprofilbeziehung, ist die Behandlung der Quadern: die Fugenteilung durch Schrägschnitt der einzelnen Bossen besonders betont. Eigenartigerweise kehrt die Horizontale des Kämpfers des Hauptportales jeweilig nur in den geraden Fensterachsen wieder. Derartige „Verspannungen" finden sich über die einzelnen Systeme hinweg noch mehr beim Bau und hätten, namentlich wenn der linke Teil auch ausgeführt worden wäre, wesentlich zur Vereinheitlichung des Bildes beigetragen.

Das Obergeschoß wird durch einen, die ganze Front entlang laufenden galerieartigen Balkon vom Untergeschoß getrennt, der die ästhetische Funktion eines besonders betonten Gesimses übernimmt, so daß das Kranzgesims nur ein Abklingen des plastisch viel reicheren Obergeschosses darstellt. Den Basen der unterteilenden Halbsäulen entspricht bei der Balkongalerie jeweilig ein geschlossenes Mauerstück zwischen den Balustern.

Unübertrefflich ist das römische Triumphbogenmotiv in der Abwechslung des weitgespannten großen Mittelbogens mit zwei kleinen Nebenbogen durchgeführt. Die Kämpferhöhe der großen Mittelbogen entspricht der Höhe des Untergliedes der Fensterbekrönung der Nebenbogen. Die heutige Ausfüllung der Fläche der großen Fenster durch eine provisorische Holzarchitektur ist selbstverständlich nicht maßgebend, obwohl hierdurch die durchgehende

gleiche Größe der wirklichen Fensterdurchbrüche gut demonstriert wird.

Dieser detaillierte Hinweis auf einige wenige Einzelheiten der Fassadengestaltung ist in diesem Fall nicht überflüssig, weil nicht nur die klassizistische Architektur des 17. und 18. Jahrhunderts in den nördlichen Ländern, sondern — mit bedeutend geringeren künstlerischem Erfolg — auch die eklektizistische Architektur von der Mitte des 19. Jahrhunderts an mit besonderer Vorliebe von diesem und anderen Palästen Michele San Micheles gezehrt hat. Die Monumentalität ihrer Wirkung beruht aber eben nicht auf den Details, z. B. nicht auf der Abwechslung der spiralisch gewundenen und gerade kannelierten Säulen des Obergeschosses, sondern auf der von uns als „Verspannung" bezeichneten horizontalen und vertikalen Bezugnahme der einzelnen Fassadenelemente untereinander und aufeinander.

Aus den letzten Jahren stammen von Michele in Verona noch die Palazzi Pompei, Malfatti und Della Torre. Von ihnen ist der weitaus bedeutendste der Palazzo Pompei, um 1550 errichtet.

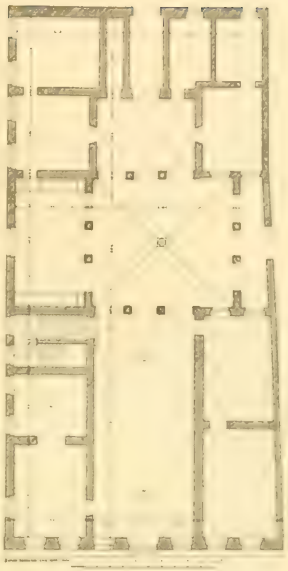


Abb. 265. Verona, Palazzo Pompei. Grundriß.

Auch dieser Bau hat fast drei Jahrhunderte hindurch immer wieder als Anregung und Vorbild gedient. Namentlich die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Deutschland errichteten Bank- und Verwaltungspalaste Sempers und seiner Nachfolger sind ohne dieses Beispiel nicht denkbar. Wenn man versucht, von dieser Trivialisierung abzusehen und vermag Formen und Verhältnisse neu und unbefangen auf sich wirken zu lassen, muß man allerdings gestehen, daß auch Palladio diese großzügige Meisterschaft nur noch erreichen, aber nicht mehr übertreffen konnte.

Die Gestaltungskraft Micheles spricht sich hier nicht nur in der Schöpfung der Fassade, sondern auch in der räumlichen Anlage des ganzen Palastes aus. Von der Eingangshalle gelangt man zu einem zentralen Hof, der nach allen vier Seiten durch Säulenstellungen sich fortsetzt, obwohl die von ihm durch diese Säulenstellungen abgetrennten Freiräume an sich untereinander ganz ungleichwertig sind.

Die Fassade zeigt im Erdgeschoß eine kräftig bossierte Rustika mit starker Betonung des Steinschnittes. Sieben gleichmäßige Rundbogenachsen, die Mittelachse als Eingang etwas weiter und höher gespannt. Im Obergeschoß ebenfalls eine Reihe von rundbogigen Fenstern durch kannelierte dorische Halbsäulen voneinander getrennt. Kein Mezzanin oder Zwischengeschoß. Kranzgesims mit bescheidenem Metopenfries. Trennung zwischen Ober- und Untergeschoß durch zwischen den Säulen eingespannte Baluster, ihre obere und untere Abgrenzung: vollkommen schlicht behandelte, horizontal durchlaufende Platten. Auch die Fensterbänke im Untergeschoß nur als gerade Platten behandelt.

Ein einfacherer und klarerer Aufbau ist nicht mehr denkbar. Die antiken Bauelemente sind hier mit einer Großzügigkeit behandelt, die ihrem Ursprung entsprach und so zu einer neuen Klassik wurde.

Gleichzeitig mit dem Palazzo Pompei entstand der Palazzo Malfatti mit der aufgelockertsten

Abb. 266. Verona, Palazzo Malfatti.

Fassade, die er geschaffen hat. Der freundliche, fast ländliche Eindruck wird im wesentlichen dadurch bedingt, daß die Zwischenteilung hier nicht durch Halbsäulen, sondern durch flache dorische Pilaster geschieht und daß diese Pilaster nicht nur die Fensterreihe eines Geschosses teilen, sondern durch zwei Geschosse hindurchgehen — eine Vorahnung der grundlegenden Ideen Palladios und Alessis. Der bei Palazzo Bevilacqua noch über die ganze Breite der Fassade sich erstreckende Balkon ist hier nur den drei Mittelachsen vorgelagert, sehr leicht, schwebend, zierlich. Auch die Rustika des Erdgeschosses in relativ flachem Relief. Diese Rustika und andere Details lassen ohne weiteres das Vorbild der Veroneser Antiken erkennen.

Die Tatsache, daß Michele Sanmicheli auch außerhalb seiner Heimatstadt Verona Palastbauten geschaffen hat, führt uns an ein Problem heran, dessen Erörterung immerhin einiger Worte bedarf: Bramante, Raffael, Peruzzi sind nicht in Rom geboren, Sansovino nicht in Venedig, Alessi nicht in Genua. Aus dieser ganzen Generation ist Michele Sanmichelo der einzige, dem es vergönnt war, sein künstlerisches Werk in seiner Heimatstadt zu vollbringen. Wie eng sein Schaffen mit der in Verona bodenständigen Antike verknüpft war, haben wir gesehen, wir

erwähnten, wie einer seiner letzten Paläste unmittelbar die rustizierte Bogenstellung des römischen Amphitheaters wieder aufnahm.

Wie wird sich nun seine Formensprache wandeln, wenn er Aufträge außerhalb Veronas ausführt? Das ist ein Problem, das für die anderen Führer seiner Generation nach der Gesamtentwicklung ihres künstlerischen Schaffens überhaupt nicht bestanden hat. Gab es damals schon etwas, was wir heute mit dem Wort „Heimatschutz" bezeichnen würden, d. h. die Tendenz, individuelle Gestaltung dem vorhandenen Ortsbild unterzuordnen? Oder ist diese Bescheidenheit nur ein Resultat des eklektizistischen Niedergangshistorismus des 19. Jahrhunderts?

Der Palazzo Grimani in Venedig (Abb. bei Brinckmann, Barockbaukunst, S. 23) gibt uns hierauf die Antwort: seine Erbauungszeit ist identisch mit der der Palazzi Pompei und Malfatti. Michele Sanmicheli hat seine Handschrift in keiner Beziehung verleugnet, und doch erkennen wir sofort, daß der Bau, so wie er sich uns heute darstellt, nicht in den Straßen Veronas errichtet sein könnte. Im Gegensatz zu seinem Zeitgenossen Sansovino macht Michele zwar kaum Konzessionen an den Spieltrieb und die überflutende Dekorationslust der Venetianer. Er spinnt keine Motive der Frührenaissance weiter aus, wie dies hier, in Venedig, doch noch vielfach im 16. Jahrhundert der Fall war, und doch wirkt der Bau unveronesisch. Warum? Zunächst die Proportionen: die Höhe im Vergleich zur Breite ist ungewöhnlich. Zwar ist das zweite Obergeschoß erst über hundert Jahre später aufgesetzt worden, jedoch ziemlich getreu nach den vorliegenden Entwürfen Micheles. Sodann die große Anzahl der verwandten Einzelmotive, während sich doch sonst Michele auf die wiederholende Verwendung ganz weniger Bauelemente beschränkte. (Man denke an den gleichzeitigen, durchaus vergleichbaren Palazzo Pompei!) Hier wird der Eindruck festlicher, eben venezianischer Pracht nicht, wie bei Sansovino, durch eine Überfülle dekorativer Elemente, sondern nur durch Pilaster und Säulenverdoppelungen, durch zwischen die einzelnen Ordnungen eingezogene Horizontalunterteilungen, kurz durch die Einschachtelung von Ordnungen zweiten und dritten Grades in das große, beherrschende System erreicht. Auch finden wir sonst bei Michele nicht derartig weitgehende Größendifferenzen wie hier, wo das Mittelportal durch zwei Geschosse geht und so die beiden danebenliegenden eingeschossigen Nebenportale fast völlig unterdrückt. Wir werden später, bei der Betrachtung der anderen gleichzeitigen Paläste Venedigs, besonders der Bauten Sansovinos, sehen, wie stark Michele sich behauptet hat, wie gering hier und am Palazzo Corner-Moncenigo die Konzessionen waren, die er dem ganz aufs Dekorative gerichteten Geist Venedigs gemacht hat.

Kehren wir wieder nach Verona zurück, um noch kurz die Kirchenbauten zu erwähnen, die ihm zugeschrieben werden. Nicht genau bestimmt ist sein Anteil an der Madonna di Campagna, die nach seinem Tode unter geringer Berücksichtigung seiner Pläne vollendet wurde und an S. Giorgio in Braida, von dem wohl nur Turm und Kuppelraum auf ihn zurückzuführen sind. Gegenüber diesen unbedeutenden Arbeiten beweist die Pellegrinikapelle bei S. Bernardino ganz seine reife Meisterschaft. Sie beweist, daß er als Architekt keineswegs thematisch etwa nur auf Festungs- und Palastbau festgelegt war. Er weiß auch der Eigenart dieser Bauaufgabe durchaus gerecht zu werden:

Die Ähnlichkeit des Grundrisses mit S. Pietro in Montorio ist überraschend. Erstaunlich, mit welcher Unbefangenheit er fünfzig Jahre später die grundlegende Konzeption Bramantes aufgenommen hat. Die einzige Variation, die er sich gegenüber Bramante erlaubt, ist, daß er vor den Rundbau noch ein kleines, tonnenüberwölbtes Atrium setzt. Um so reicher entfaltet sich dagegen seine Eigenart in der Ausgestaltung des Inneren. Wir finden fast alle Motive seiner

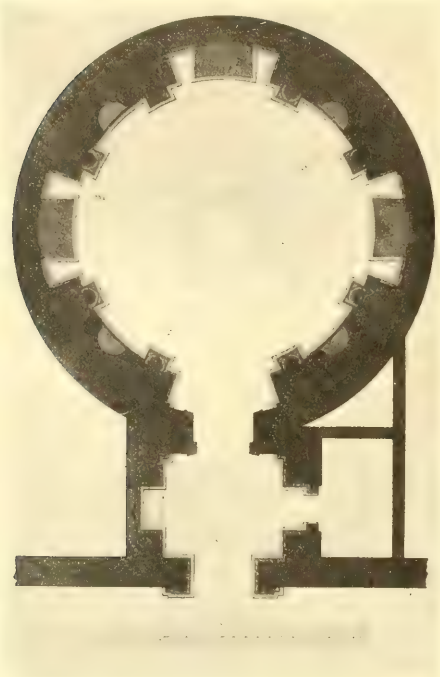


Abb. 267. Verona, Capella Pellegrini.

Palastbauten wieder, von der Vorliebe für das Triumphbogenmotiv bis zur Abwechslung von spiralig mit gerade kannelierten Säulen, der Horizontalteilung durch die Balustergalerie usw. Gewiß wird man einwenden können, daß fast alle diese einzelnen Formelemente genau wie die Kassetten der Decke, die Dreiecksgiebel und die Nischen- und Tabernakelarchitekturen Allgemeingut dieser Zeit waren: aber ihre Zusammenfügung in so streng disziplinierter Systematik, selbst bei dieser doch nur aufs Dekorative ausgehenden Gestaltung einer Innenfassade, ist durchaus Eigentum Michele Sanmichelis. Sein Geheimnis ist die ununterbrochene innere Bezugnahme der Wandteilung in der Horizontalen und in der Vertikalen, die strenge Zuweisung des Platzes für das einzelne Motiv. Die beigegebene Tafel läßt in der geometrischen Darstellung des Durchschnitts diese Beziehungen noch klarer erkennen, als es eine Photographie vermöchte.

Und nun zu seinen reinen Zweckbauten: den Festungsbauten, die er für seine Vaterstadt und in ganz Italien errichtete.

Daß der gleiche Künstler, der so durchaus original in der Schöpfung seiner Palastbauten war, dessen Werke in der rücksichtslosen Unterordnung des Grundrisses unter die Aufteilungsgesetze der Fassade eher ein Zuviel an Rücksichtnahme auf die Gesetze der Form als auf die rationalen Anforderungen des Zweckbaues zeigen, daß eben dieser gleichzeitig der bedeutendste Ingenieur seiner Zeit auf dem Gebiet des ausgesprochensten Zweckbaues, des Festungsbaues, war, darf uns nicht verwundern.

Diese Erscheinung ist nun keineswegs nur, wie es allgemein geschieht, auf die universale Befähigung des Renaissancemenschen schlechthin zurückzuführen, sondern auf viel konkretere und realere Gründe, die im Soziologischen liegen. Ohne damit Erscheinungen wie Lionardo, den Ingenieur, Naturphilosophen, Maler, Plastiker, Architekten und Festungsbaumeister, ohne damit Michelangelo — den Maler, Architekten, Bildhauer und Dichter — auch nur im entferntesten streifen zu wollen, deren geistige und künstlerische Erscheinung eine so starke und eigenartige war, daß sie mit dem Typus zeitgenössischer, noch so großer Talente natürlich nicht verglichen werden konnten, darf man doch sagen, daß die Vielseitigkeit der Betätigung etwa der Florentiner Künstler des 15. Jahrhunderts und auch der römischen Gruppe aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts nicht nur durch die Mannigfaltigkeit ihrer Begabung zu erklären ist.

Sehr viel trug vielmehr dazu bei, daß ihre Zeit unsere, d. h. also die ursprünglich romantische Auffassung vom Wesen des Künstlers, nicht kannte. Vor allen Dingen nicht auf dem Gebiet

Säulenordnung der Bibliothek in Venedig, erbaut von Sansovino nach 1540.
Phot. Alinari.

der bildenden Kunst. Der Kunstschreiner, wie der Holzbildhauer, der Bronzegießer wie der Maler, der freie Bildhauer wie der Architekt wurden als eine Art höchstqualifizierter Handwerker angesehen, als Angehörige eines Berufes, von dem — ganz im Gegensatz zur modernen Auffassung — sehr wesentliche und entscheidende Teile erlernbar waren. So war für die Wahl eines Architekten und Malers denn auch allzu oft Tradition, Name und Ruf der Werkstatt, aus der er hervorgegangen war, entscheidend, wie aus der Geschichte der vielen Wettbewerbe und Aufträge dieser Zeit ersichtlich ist. Ein gewisses Mindestmaß am Können — nach unseren Begriffen sogar ein Höchstmaß — war stillschweigende Voraussetzung. Die Unterschiede der Begabung traten erst später im Verlauf eines langen Lebens an einer Kette von Aufträgen für die Außenwelt, für die Auftraggeber sichtbar in Erscheinung.

Aus dieser soziologischen Situation des Künstlers ergab sich, daß seine Ausbildung weniger artistisch, sondern mehr technisch handwerklich angelegt war, er also die realen Aufgaben des Lebens keineswegs aus seinem Schaffen ausschloß. Die Künstlergeschichte des 15. und 16. Jahrhunderts bietet hierfür Hunderte von Beispielen.

So war Michele Sanmicheli sicher genau wie Michelangelo mit der gleichen Hingabe und Intensität Festungsingenieur wie Palastbaumeister, vermutlich ohne daß ihm diese beiden Aufgaben als verschiedenen Kategorien angehörig erschienen wären.

Voraussetzungen und Lösungen seiner Festungsbauten können in diesem Zusammenhang nur von der ästhetischen, nicht aber von der technischen Seite betrachtet werden. Denn hierzu wäre eine ausführliche Erörterung der ungeheueren Umwälzungen nötig, denen das Fortifikationswesen gerade in diesem halben Jahrhundert ausgesetzt war, in dem die allgemeine Verbreitung der modernen Schußwaffe endgültig die kriegstechnischen Begriffe des Mittelalters zum Erlöschen brachte. Eine Entwicklung, die ihren Abschluß erst in der Aufstellung der auch städtebaulich so wesentlichen Zitadellenschemata durch Pietro Cataneo in den letzten Jahrzehnten des Jahrhunderts fand.

Anfang des Jahrhunderts gibt Francesco di Giorgio Martini in seinem Werk: Trattato de Architettura Civile e Militare die ausführliche Disposition einer großen Stadt. Einundzwanzig genau präzisierte Forderungen, wo die Hauptgebäude, Kirche usw. zu stehen haben, welche Beziehung zwischen ihnen obwalten soll usw. Er gestaltet im wesentlichen unter Berücksichtigung wirtschaftlicher und technischer Notwendigkeiten, ohne besondere ästhetische Forderungen zu betonen. Er nimmt auch als selbstverständlich an, daß der Hauptplatz in der Mitte liegt, „wie der Nabel beim menschlichen Körper", da von dort die Ernährung usw. ausginge. Der Hauptplatz wiederholt die Achtecksform der Peripherie. Eine Eigenart seiner Vorstellung, die in mancher späteren Stadtgründung wieder aufgenommen wird, besteht darin, daß die Häuserblöcke zwischen seinen Radialstraßen entsprechend den Achteckseiten gebrochen wurden, die Radien also auf der Mitte der Polygonalseiten treffen und nicht auf die Ecken. Er empfiehlt diese gebrochene Häuserfront wegen des besseren Wetter- und Windschutzes und um immer wieder neue Häuserfronten vor das Auge zu stellen. In diesem Zusammenhange muß besonders betont werden, daß er besondere Angaben über die Art der Befestigungen nicht macht, aber eindeutig eine solche stillschweigend voraussetzt.

Wir müssen als sicher annehmen, daß Michele sein Traktat gekannt hat.

Um die Mitte des 16. Jahrhunderts finden wir in Italien — Dürer kann in diesem Zusammenhang nicht erwähnt werden — merkwürdigerweise die entscheidenden Theorien des Festungsbaues nicht in den großen Traktaten der vitruvianischen Akademie, nicht bei Serlio und Palladio, sondern bei einem ganz außerhalb dieses Kreises stehenden Gelehrten, bei Pietro Cataneo.

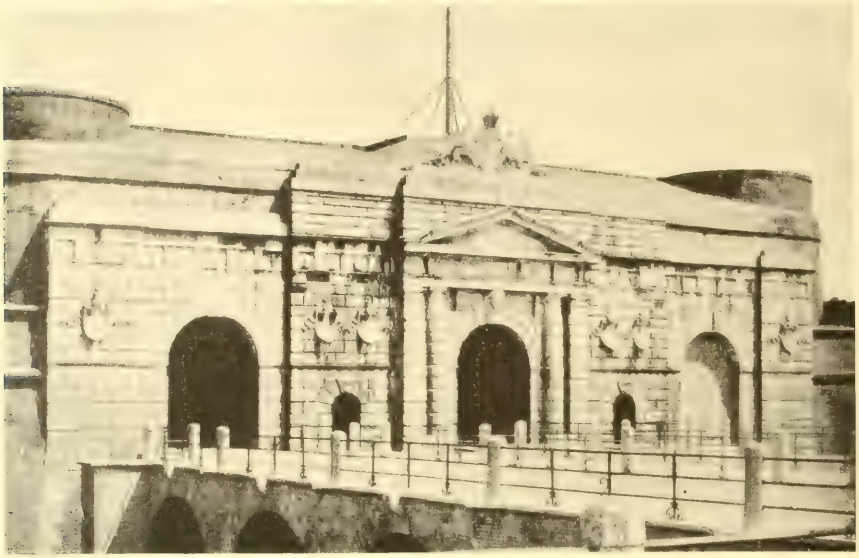


Abb. 268. Verona, Porta Nuova.

Der Traktat dieses Zeitgenossen Sanmichelis ist für die beiden nächsten Jahrhunderte die scheinbar unerschöpfliche, übrigens von späteren Theoretikern immer wieder plagiierte Quelle von Anregungen. Viele seiner Gestaltungen sind von späteren Generationen in die Wirklichkeit übersetzt worden. Die Reihe der eigentlichen großen Befestigungslehren eröffnet gegen Ende des Jahrhunderts Maggi, von dem dann viele spätere Traktate, die in diesem Zusammenhange nicht mehr erwähnt werden können, ihren Ausweg nehmen.

Von den zahlreichen Befestigungsarbeiten, die Michele Sanmicheli für die Päpste im dritten und vierten Jahrzehnt des Jahrhunderts vornahm, wissen wir nicht viel, um so mehr von denen, die er ungefähr seit 1527 im Dienst der Republik Venedig ausführte, an erster Stelle in Verona. Prinzipiell bestand die Methode Sanmichelis in der Anlage einer Doppelmauer, deren Elemente Kurtine und Bastion waren. Diese Bastionen ragten in einer ganz bestimmten Form vor, die dann später im Lauf des Jahrhunderts immer komplizierter wurde, bei Sanmicheli noch verhältnismäßig einfach aus zwei im Winkel gegeneinander gestellten Mauern bestand.

Selbstverständlich waren von diesem Festungswerk nur die Tore von künstlerischer Bedeutung. Die Gegenüberstellung von zweien dieser Tore beweisen uns Umfang und Entwicklung seines Könnens. Bei beiden, der Porta Nuova (um 1538) und der Porta Stupa (1557) ist die Instrumentierung die gleiche. Von den antiken Baudenkmälern wird vor allen Dingen einmal die Bossierung übernommen, die ja schon rein thematisch zwangsläufig zum künstlerischen Ausdrucksmittel des Festungsbaues werden muß. Ebenso ist die außerordentliche Bevorzugung der dorischen Ordnung, die Verwendung einfacher Triglyphenfriese, die Gipfelung in Dreiecksgiebeln und Verdeutlichung der ganzen Struktur durch einen peinlich genau durchgeführten

Abb. 269. Verona, Porta Stupa. (Photo Alinari.)

Steinschnitt auf dieses Vorbild zurückzuführen. Gerade diese Art, die Elemente der Antike wiederaufzunehmen, wird von uns als klassisch im strukturellen Sinn empfunden, als eine von der Manier aller anderer Zeitgenossen grundsätzlich verschiedene Form architektonischen Gestaltens. Nur hier können Gilly und Schinkel ihre Anregungen empfangen haben, wenn ihnen überhaupt je ein Meister der Renaissance etwas sagen konnte und sie nicht unmittelbar zu den Müttern hinabstiegen.

Die Porta Nuova ist charakterisiert durch die auch sonst von Michele so häufig verwandten bossierten Säulen. Er ist übrigens nicht — wie Burckhardt behauptet — der erste Erfinder dieser etwas problematischen Form. Wir fanden bossierte Halbsäulen gleichzeitig bei Formigine. Micheles Entwicklung zeigt sich im Vergleich dieser durch zwei Jahrzehnte getrennten Tore völlig klar.

Eine Analyse erübrigt sich durch die Gegenüberstellung der Bilder. Man wird zugeben müssen, daß die Porta Stupa an Einfachheit und Klarheit nicht mehr übertroffen werden kann. Wenn je der Begriff „System" in der Architektur Sinn gehabt hat, dann hier. Die Verwandtschaft mit den gleichzeitigen Palästen Micheles, vor allem mit dem Palazzo Pompei, ist unverkennbar, und doch bleibt die Porta Stupa ein völlig sachlicher, rein zweckbestimmter Ingenieurbau, eingeordnet in den Zug der Mauer. Sieht man genauer zu, so findet man auch hier wieder die von uns als „Verspannung" bezeichnete Vorliebe für horizontale und vertikale, die ganze Architektur umfassende Beziehungen. Auf der Innenseite die gleichen dorischen Säulen, die er schon an der Porta Nuova verwendete, nur wesentlich schlanker.

Außerdem schuf Sanmicheli noch im Dienste Venedigs die Befestigungsanlage des Lido und zahlreiche Fortifikationen Oberitaliens, auf den griechischen Inseln, Korfu und Cypern, und an anderen venezianischen Positionen.

Venedig.

Selbst die Tatsache, daß viele Meister, die auch sonst in Italien tätig waren, wie Michele Sanmicheli und später Palladio, in Venedig bauten, und umgekehrt, daß Meister, die in Venedig tätig waren, gelegentlich auch im übrigen Italien Bauten errichteten — selbst diese unbestreitbare Tatsache kann nicht darüber hinwegtäuschen, daß die venezianische Architektur dieser Zeit nur mit alleräußerster Mühe mit der Entwicklung im übrigen Italien in Einklang gebracht werden kann. Stets war hier der bestimmende Einfluß des Genius loci stärker als die stilbildende Komponente des Zeitwillens. Nicht dialektische Verschiedenheiten der gleichen Sprache, sondern wirklich eine andere Sprache wurde hier vom Architekten gefordert. Niemals aber klafften die Gegensätze zwischen dem Festland und Venedig stärker, als gerade in der klassischen Epoche der Renaissance, denn Venedig war alles andere, nur niemals „klassisch".

Versucht man über die wechselnden romanischen, byzantinischen, gotischen und anderen Zeitabschnitte hinweg ganz allgemein die Eigenart venezianischer Architektur zu definieren, so kann man gewisse zeitlose ortgebundene Eigentümlichkeiten feststellen:

Es bleibt — solange Venedig lebendig baut — jenseits der Romanik und der rein byzantinischen Epoche die Vorliebe für farbige Inkrustationen, für ein hartes Gegeneinander der Baumaterialien, für mosaikartige Behandlung verschiedener Steinsorten usw. Konstant bleibt über Byzanz und Gotik hinaus die Tendenz zur Auflösung der Flächen, zu rißartigen Spaltungen innerhalb des Gerahmten, zur spielerischen Durchziselierung des einzelnen Motivs, zur Überplastik im Detail. Konstant bleibt der durch die geographische und handelspolitische Situation bedingte immer wieder sich erneuernde Einfluß aus dem Osten und Südosten, das Kokettieren nicht nur mit der byzantinischen Formenwelt, sondern mit allen östlichen Dekorationen in ihrem allerweitesten Umkreis. Dies alles waren Grundelemente, die dem formalen Empfinden der klassischen Epoche der Renaissance schnurstracks zuwiderliefen. Und immer wieder sehen wir, wie der Einfluß des Lokalen der stärkere bleibt. Wir konnten das selbst am Palazzo Grimani des Michele Sanmicheli feststellen, wo der Meister zu einer bei ihm ganz ungewohnten, fast etwas protzigen Verreichlichung seiner Mittel gezwungen war, wo er eine Art quellender Heiterkeit zur Schau trägt, die seinem Wesen sonst wenig lag. Das heiter Dekorative ist stärker als das Funktionelle, das Kostüm wichtiger als die Anatomie.

Aus all diesen Gründen nimmt es nicht wunder, daß selbst für diese nur widerwillige und zögernd erfolgende Umstellung sich erst sehr spät Anzeichen finden. Die späte Gotik kommt in Venedig erst nach der Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts zum Abschluß. Die typischen reinen Renaissanceformen, die auf dem Festland um 1420 auftauchen, finden wir hier erst nach der Jahrhundertwende, und auch dann noch werden sie durch byzantisierende Marmorrahmen, Bänder usw. bereichert, der Spitzbogen entschließt sich nur schwer zum Übergang in den Rundbogen. Im letzten Drittel des 15. Jahrhunderts fand diese Entwicklung ihre Hauptdarsteller in Antonio Rizzo, Mauro Conducci und den Mitgliedern der Familie Lombardi. In dem Schaffen dieser ganzen Generation läßt sich eine scharfe Grenze zwischen architektonischer Gestaltung und dekorativem Beiwerk nicht ziehen.

Die in unserem Zusammenhang interessierende Zeitspanne wird in Venedig eindeutig durch einen Meister bestimmt, Jacopo Tatti, genannt Sansovino (1486—1570), dem fast alle wichtigen Staatsaufträge und eine große Zahl privater Paläste und Kirchen zufielen. Geht man die Reihe seiner Bauten durch, so wird man immer wieder durch die schier unfaßliche Tatsache überrascht, daß ein Schüler Bramantes, der durch Geburtsdatum, Werkstättentradition und per-

sönlichen Umgang mit Bramante, Raffael, Peruzzi und den anderen großen Meistern verbunden war, sich in einem anderen Milieu derart nach einer anderen Richtung hin entwickeln konnte. Als Gegenbeispiel gegen diese fast servile Anpassungsfähigkeit eines Architekten an die malerisch-dekorative Lokaltradition kann nur wieder auf den Palazzo Grimani des Sanmicheli hingewiesen werden oder später auf die Werke Palladios in Venedig. Es darf dabei nicht vergessen werden, daß Sansovino erst 1527 infolge der politischen Wirren in Rom nach Venedig kam, also in seinem einundvierzigsten Jahr! Vergessen wir auch nicht, daß er in Rom immerhin nicht unbedeutende Innendekorationen und auch einige Bauten ausführte, daß er aber vor allen Dingen (vgl. S. 199) unter den bedeutendsten Meistern seiner Zeit den Preis um die Konkurrenz für S. Giovanni Fiorentini davontrug und daß dieser Bau sechs oder sieben Jahre lang tatsächlich unter seiner Leitung ausgeführt wurde.

Abb. 270. Venedig, Palazzo Cornèr della Cà Grande. (Photo Alinari.)

Nach seiner Ankunft in Venedig war er zuerst mit Arbeiten an S. Marco beschäftigt, dann wurde er nach zwei Jahren, also 1529 zum Leiter der staatlichen Bauten gemacht. Sein erster größerer Palast-Bau ist der Palazzo Cornèr della Cà Grande. Nur dieses sein erstes selbständiges Werk in Venedig erlaubt noch eine leise Erinnerung an römische und veronesische Bauten.

Der erste Eindruck der recht monumentalen Fassade scheint Sansovino noch als Römer zu legitimieren. Die durchgeführten Gebälke, die in Venedig so seltene regelmäßige Achsenaufteilung, die Rustika des Erdgeschosses und Mezzanins scheinen dem, was oben über den Einfluß Venedigs auf ihn gesagt wurde, zu widersprechen. Sieht man aber genauer zu, insbesondere, vergleicht man diesen Palast mit der Schöpfung Sanmichelis, so wird der Unterschied sofort klar.

Wenn in den beiden Obergeschossen die drei Mittelachsen durch eine gemeinsame Balusterreihe zusammengefaßt werden, die äußeren Achsen ihre eigenen balustergefaßten Austritte behalten, so ist das eine Konzession an das typisch venezianische Motiv der durch drei Bogen betonten Mittelachse. Nicht, daß dieses alte venezianische Motiv der Fassadenaufteilung eine an und für sich architektonisch nicht durchführbare Idee wäre – aber es widerspricht den über die ganze Fassade geführten Gesimsen, die logischerweise auch eine kontinuierliche Durchführung der Balusterreihe verlangt hätten. Das gleiche Schwanken zwischen zwei grundsätzlich

Abb. 271. Venedig, Bibliothek. (Photo Alinari.)

verschiedenen, geradezu antithetischen Formvorstellungen können wir feststellen, wenn die Bogenstellungen der Fenster zwischen den gekuppelten Säulen in keiner Weise mit der Fläche verbunden sind, und der Ausgleich durch Verlegenheitsfüllungen der Zwickel vorgenommen wird. Aus ähnlich uneinheitlicher Empfindung sind die Fensterbekrönungen des Erdgeschosses deutlich als Fremdkörper innerhalb des vertikalen Achsenaufbaus geboren.

Die große Aufgabe seines Lebens wurde Sansovino zuteil, als er 1532 den Auftrag erhielt, gegenüber dem Dogenpalast das Gebäude der venezianischen Staatsbibliothek zu errichten, mit dessen Ausführung 1536 begonnen wurde. Die Bedeutung des Baues, die unbestreitbar ist, liegt nicht zuletzt im Städtebaulichen. Die ganze linksseitige Platzwand der Piazetta wird von der einundzwanzigachsigen Fassade des Gebäudes eingenommen, dessen Seitenfassaden zum Meer und zum Markusplatz hin drei bzw. vier Achsen haben. Der Bau bildet also vom Meer aus gesehen das genaue Gegenstück zum Dogenpalast. Mit viel städtebaulichem Takt hat Sansovino es verstanden, sich dem Wahrzeichen der Staatsmacht unterzuordnen in der Ausdehnung des Baublocks, im kubischen Gefüge gegenüber der Masse des Dogenpalastes, trotzdem sein Werk an Plastik der Außenhaut und dekorativem Beiwerk den Dogenpalast quantitativ überragt. Durch die relativ niedrige Höhe bei ausgesprochener Breitenentwicklung, durch die Öffnung in wirkliche Arkaturen unten, in scheinbare Arkaturen oben wird der Anschein der geringeren Masse und der größeren Leichtigkeit erreicht.

Merkwürdigerweise waren es nicht diese Eigenschaften, die den Ruhm dieses Werkes Sansovinos bei seinen Zeitgenossen ausmachten. Diese bewunderten vielmehr den Reichtum an dekorativer Prachtentfaltung, die Befolgung vitruvianischer Regeln (die jedoch nur eine scheinbare war), die „Erfindung".

Wir vermögen in all dem mehr eine Pervertierung römischer Bauideen, eine Konzession an einen gewissen venezianischen Manierismus zu sehen, wir können beim besten Willen nicht einmal die von uns so oft und gern festgestellte Vorwegnahme von Barockformen sehen. Denn die Art, wie hier die klassischen Elemente weiter entwickelt werden, bedeutet keine Intensi-

Abb. 272. Venedig, Zecca. (Photo Alinari.)

vierung im Sinne stärkeren Ausdruckes oder größerer Bewegtheit, sondern lediglich eine leere Expansion. Ein kleines Moment, das hierfür typisch ist: die Verdopplung der kleinen kannelierten ionischen Säulen, die in der Fensterleibung stehend im Obergeschoß die Archivolte tragen. Zweifellos kam es hierbei Sansovino doch nicht darauf an, die Dicke der Außenmauer zu unterstreichen, die Verdopplung geschieht also lediglich, um ein leeres Mehr an Formen zu geben.

Trotzdem die Bibliothek neben ihrer städtebaulichen Funktion einerseits und ihrer ornamental-dekorativen Bedeutung andererseits im eigentlich architektonischen Sinn inhaltlos, vielleicht sogar unwahr ist, war der künstlerische Erfolg größer als der irgendeines anderen Bauwerkes ihrer Zeit. Noch ein halbes Jahrhundert später wird das System von Scamozzi ohne weiteres für die Neuen Prokurazien übernommen, nur um ein Stockwerk bereichert. Wenn Burckhardt, Mothes und Raschdorff finden, daß dieses dritte Geschoß den Bau verderbe, so müssen wir dem aufs schärfste widersprechen. Erst die Hinzufügung dieses dritten Geschosses — wobei Scamozzi den Mut hatte, eine derbere Profilierung einzuführen als sie sich konsequenterweise aus der Weiterführung der unteren Geschosse ergeben hätte, und wobei er bewußt darauf verzichtete, jeden Zwickel und jede freie Fläche durchzuornamentieren — erst diese Hinzufügung, bezogen auf die unendliche Folge der vielen Achsen, verleiht dem ganzen Gebäude eine Würde, die der Bibliothek noch völlig fehlt.

Abb. 273. Venedig, Loggetta. (Photo Alinari.)

Ebenfalls auf Scamozzi geht die Ausstattung der Bibliothek in den Jahren 1570—1582 zurück. Der Ausbau war bereits im Jahre 1548 beendet, nachdem Sansovino im Jahre 1545 wegen des Einsturzes eines Teiles der Decke entlassen, im folgenden Jahr aber wiederberufen worden war.

Anschließend an den Bau der Bibliothek begann Sansovino wenig später die dreigeschossige Münze, die Zecca, zu errichten, bedeutend strenger im Stil, gleichsam am wenigsten venezianisch. Wir begegnen hier einer Verwendung der Rustika, wie wir sie sonst in Venedig nicht feststellen können. Selbst die Bogenstellungen des Erdgeschosses waren früher alle durch eine Rustikafläche zugemauert, so daß nur die Lünetten als Halbkreisbogen offen blieben. Offenbar wollte Sansovino damit den Eindruck des sicheren Gewahrsames, der Abwehr, für die Münze erwecken. Im Obergeschoß begegnen wir wieder den bossierten Säulen Sanmicheles usw. Die Verbindung mit der daneben liegenden Bibliothek, die stimmungsgemäß das Gegenteil besagen will — ebenso offen, frei, heiter wie die Zecca geschlossen, schwer, ernst —, liegt in dem gemeinsamen starken Wechsel von Licht- und Schattenwirkungen.

Um 1540 entstand auch die dreiachsige Loggetta am Fuße des Markusturmes. Eine leerere, kulissenhaftere Architektur ist kaum denkbar, sie wirkte — auch vor der Restaurierung zu Beginn unseres Jahrhunderts — fast parodistisch durch die Überfülle der einzelnen Motive und die Sinnlosigkeit ihrer Proportionen.

Kaum erscheint es glaublich, daß im gleichen Jahrzehnt, in dem Sansovino die venezianische Bibliothek und die Zecca baute, er auch in Padua den Umbau der Universität leitete. Während wir uns von der Fassade kein klares Bild machen können, ist der Hof mit seiner unten dorischen, oben ionischen Säulenstellung noch von einer wahrhaft bramantesken Würde. Es gelingt San-

Hof der Universität in Padua, erbaut von Sansovino 1540.

Abb. 274. Padua, Palazzo del Municipio.

sovino bei dieser Gelegenheit, seine venezianische Schmuckfreudigkeit und Zuchtlosigkeit zu bändigen. Oder war auch hier wieder nur seine Anpassungsfähigkeit nach der anderen Richtung ebenso groß wie vorher in Venedig? Wenn auch die Erinnerung an Bramantes Hof von S. Maria della Pace unverkennbar ist, so wird hier durch das Fehlen der Rundbogen die zusammenhaltende Kraft der horizontalen Gesimse noch stärker betont.

Weniger wichtig ist in Padua der Palazzo del Municipio, der etwas anorganisch wirkt. Eigenartig ist das Verhältnis der beiden durch Flachpilaster zusammengefaßten oberen Geschosse zu den beiden unteren Geschossen. Zuschreibung nicht unangefochten.

Gegenüber seiner Tätigkeit als Palastbaumeister tritt die als Kirchenbauer zurück. Von den vier oder fünf Kirchen, die er in Venedig errichtete, ist die bedeutendste S. Giovanni dei Greci, die noch im dritten Jahrzehnt begonnen, später, im letzten Drittel des Jahrhunderts, genau nach seinen Plänen vollendet wurde. Immerhin ist hier der einschiffige Bau noch klar gegliedert und wird noch nicht durch die venezianische Hypertrophie der Dekoration in seiner Wirkung als Innenraum zerrissen. Dagegen läßt sich bei S. Giuliano und seinen späteren Bauten, S. Francesco della Vigna, S. Martino und vielleicht auch S. Giuliano, irgendeine architektonische Grundvorstellung nicht mehr herauslesen.

Gegenüber dem Lebenswerk Sansovinos und der venezianischen Einzelleistung Sanmichelis tritt das Schaffen der anderen venezianischen Baumeister der Hochrenaissance quantitativ und qualitativ weit zurück. Die Hauptaufgaben dieser Zeit lagen nun einmal in den Händen dieser beiden Meister. Am Dogenpalast wurde hauptsächlich an der Ausgestaltung des Hofes und der Innenausstattung des 1485 vollendeten Ostflügels gearbeitet. Pietro Lombardo schuf hier als Nachfolger Antonio Rizzos bis 1511, dann übernahm, nach einem längeren Interregnum, 1546 Antonio Scarpagnino die Leitung aller dekorativen Arbeiten nach einheitlichen Gesichtspunkten. Von eigentlicher architektonischer Gestaltung kann hier kaum die Rede sein.

Die beiden Untergeschosse des Hofes öffnen sich in Arkaden: das Erdgeschoß in Rundbogen, das Obergeschoß in Spitzbogen. Dann faßt ein überreich ornamentiertes Gesims die Horizontale in der ganzen Breite des Gebäudes zusammen. Es folgt ein Geschoß mit ungleich verteilten und ungleich gerahmten Fenstern, dann wieder ein durchgehendes Horizontalgesims. Im obersten, vierten Geschoß ist nicht einmal mehr die Höhe der Fenster in den einzelnen Bauabschnitten identisch, ganz abgesehen von der Ungleichheit der Rahmung und Verteilung der Öffnungen. Die Ornamentierung, im einzelnen wundervoll durchgearbeitet, aber ohne Rücksicht auf die Gesamtarchitektur rein kunstgewerblich.

Als ein weiteres Beispiel der völligen Hilflosigkeit, die sich aus dem Zusammenprall der venezianischen optischen Einstellung mit den Ideen der Hochrenaissance ergab, sei der Palazzo Contarini a. S. Samuele angeführt, vielleicht von einem der letzten Lombardi. Die Disposition der Geschoßhöhe, die Fensterverteilung zwischen dem traditionellen venezianischen dreiachsigen Mittelteil und den Seitenteilen sind ebenso verunglückt, wie die Anwendung der damals auf dem italienischen Kontinent gebräuchlichen Renaissanceformen. Der Dreiecksgiebel — von Burckhardt zartfühlend als „unglücklich" bezeichnet — vermag nur eine sanfte Heiterkeit auszulösen, die durch das Mißverhältnis der in die Länge gezogenen kannelierten korinthischen Säulen noch gesteigert wird. Die Fassade erweckt den Anschein, als ob irgendein biederer Handwerker Vorlageblätter der damals „modernen" Einzelformen zur Hand genommen hätte und diese Motive wahllos über eine gotische Grundstruktur des Baues gezogen hätte.

Die für Venedig so charakteristischen Gebäude der Bruderschaften, die sogenannten Scuole gehören eigentlich ihrem ganzen Wesen nach noch durchaus ins Quattrocento. Die reichste, die Scuola di S. Marco, ist ein Werk der Lombardi, typisch für den Geist der dekorativen Kunstschreinerei, die in Venedig mit Architektur gleichgesetzt wurde. Wenngleich sie zunächst unter der Leitung des Moro Coducci, später auch noch von anderen erst im dritten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts vollendet wurde, steht sie doch außerhalb der neuen Bauideen. Genau das gleiche gilt für die Scuola di S. Giovanni Evangelista. Das letzte und prächtigste dieser Bruderschaftsgebäude, die Scuola di S. Rocco, ist ganz im 16. Jahrhundert entstanden. Der Entwurf ist auf Bartolomeo Buon zurückzuführen, dem in der Bauleitung verschiedene kleinere Meister folgten. Antonio Scarpagnino führte den Bau 1527—1550 zu Ende.

Die Architektur ist nicht ganz so spielerisch wie die der anderen Scuole. Die dekorative Instrumentation ist überlaut, Rahmung und Krönung der Fenster sowie das Profil der vorgekröpften Säulen im Verhältnis zur Höhe und Breite der Fassade übertrieben — ein Orchester, das im wesentlichen mit Paukenschlägen arbeitet. Die Inkrustationen der dekorativen Füllungen, die über die ganze Fassade hinweggehen, übersteigern in ihrer Buntheit diese Überplastik noch. Das gleiche Moment, das die innere Echtheit der Renaissancearchitektur in Venedig so stark gefährdete, trug ja auf der anderen Seite wieder zu einer unerhörten Blüte der dekorativen Kunst dieser Zeit

bei. Steinmetzarbeiten, Metallguß- und Metalltreibarbeiten, Holzschnitzereien und Intarsien überwucherten förmlich das eigentliche architektonische Gerüst. Altäre, Kanzeln, vor allem Grabmäler gestalteten den Innenraum der Kirchen fast im gleichen Maße wie die raumabschließenden Elemente der eigentlichen Architektur. Und ebenso verdeckten Ornamente, Inkrustationen, Steinintarsien die eigentliche Gliederung der Fassade vollkommen.

Schon in der Capella del Santo in Padua stoßen wir auf ein zu dieser Zeit sonst in Italien unbekanntes Verhältnis zwischen Architektur und Dekoration. Beide gehen hier auf zwei verschiedene Meister zurück, von denen die Dekorateure Giovanni und Antonio Minello gegenüber dem eigentlichen Architekten Andrea Ricci zweifellos die stärkere Wirkung für sich haben.

Ebenso ist es bei der obenerwähnten Loggetta des Sansovino in Venedig. Auch hier tritt die an und für sich allerdings sehr schwache Rahmenarchitektur völlig hinter der Überfülle des dekorativen Beiwerks zurück. Auch Fassade und Inneres des Dogenpalastes werden ebenso wie die Fassaden der Scuolen durch den Überreichtum des dekorativen Beiwerks fast erdrückt.

Um die Wende des Jahrhunderts und kurz nachher sind es immer wieder Mitglieder der Familie Lombardi, auf die diese Arbeiten zurückzuführen sind, die eigentlich untergeordnete und unterstützende Glieder einer Architektur sein sollten und in Wirklichkeit die Architektur zu ihrem Rahmen degradierten. Nur dort, wo die Bildungen dieser Dekorateure mit keinem architektonischen Gefüge verbunden waren, kommt man zu reinem Genuß und erkennt die qualitative Höhe der künstlerischen Faktur, wie bei den Fahnenhaltern des Alessandro Leopardo auf dem Markusplatz.

Genua.

Geht man von der wohl selbstverständlichen Voraussetzung aus, daß die wesentliche und eigentliche Leistung der fünf ersten Jahrzehnte des 16. Jahrhunderts in Rom konzipiert, erarbeitet und erreicht wurde, so bedeutet die Wanderung nach dem italienischen Norden eine Entfernung von der architektonischen Grundvorstellung der Zeit, die fast völlig proportional der geographischen Breite verläuft. Den Tiefpunkt stellt Venedig dar, Verona bedeutet gleichsam eine Insel, eine Kolonie der reinen Klassik. Etwas anderes ist es mit Genua: von hier strömt ein neues außerrömisches Element in die Hochrenaissance, aber nicht, wie in Venedig, ein fremdes und unreines, sondern aufs tiefste verwandt jenen Form- und Raumvorstellungen, die in Rom, als Erbe der Antike empfangen, in den Werken der großen römischen Meister ihren Ausdruck fanden. Was in Rom die Antike als Anregung gab, gibt in Genua der italienische Boden, die Natur selbst. Wäre es möglich, geologische Formationen stilistisch einzuordnen — etwa den Aufbau des Dolomitgebirges als gotisch zu bezeichnen —, so könnte man mit Recht behaupten, daß die amphitheatralische Struktur Genuas und seiner Umgebung, der Abfall des Gebirges zum Meer hin durchaus klassisch wäre. Wir sind uns dabei darüber klar, daß diese Anschauung auf sehr billigen und nahen Analogieschlüssen beruht, glauben aber doch, daß diese formale Verwandtschaft auch in anderen Epochen empfunden worden ist.

Es sei z. B. an französische Reiseschilderungen des beginnenden 18. Jahrhunderts erinnert, in denen Felsenschluchten, Gebirge und gotische Gebäude stets mit den gleichen Worten abgelehnt werden, ferner an das „barbaresco" der italienischen Kunstschriftsteller, das ebenfalls auf die germanische Gotik wie auf die alpine Natur Anwendung findet usw. Aus der noch immer ungeschriebenen Geschichte des Naturgefühls würden sich für die Wechselbeziehungen zwischen Landschaft und Kunstursprung noch eine Reihe von Konsequenzen ergeben, die weit

Abb. 275. Genua, S. Maria in Carignano.

über die Theorien Taines hinausgehen dürften, weniger schematisch und rationalistisch, komplexer, aber absolut beweisbar.

Zweifellos ist die Bodengestaltung Genuas zumindest als günstige Disposition für die Entwicklung eines Raumgefühls zu werten, das in den großartigen Hof- und Treppenanlagen seiner Hochrenaissancepaläste seinen Ausdruck findet. Dieser Ausdruck konnte aber wieder nur in dieser Zeit gefunden werden, nachdem einmal, ursprünglich von Rom her, die kleinlichere noch latent mittelalterliche Auffassung des Quattrocento überwunden worden war.

Würde man die Funktion Roms und Genuas als stilbildende Faktoren der Hochrenaissance in einer einfachen Antithese formulieren, so könnte man behaupten, daß in Rom das neue Gefühl für die Gliederung der Baumassen in kubisch-plastischem Sinne entstanden ist, während in Genua das neue Gefühl für Gliederung im kubisch-räumlichen Sinn geboren wurde. Für die nächste Phase der kommenden Baukunst gibt also Rom gleichsam die Hülle, die Schale, das Formenkleid, Genua den Inhalt, und im Gegensatz zum Körperlichen die räumliche Verknüpfung.

Abb. 276. Genua, S. Maria in Carignano.

Wir sind uns wohl bewußt, daß wir mit dem Eingehen auf die Schöpfungen Alessis eigentlich die unserer Arbeit gesetzten zeitlichen Grenzen überschreiten. Es ist aber undenkbar, sich von der Phase der Hochrenaissance ein Bild zu machen, wenn man das Schaffen des Genueser Architekten außer acht lassen wollte. So sehr er der kommenden Barockgeneration den Weg ebnet, so wenig schafft er selbst, auch bei der liberalsten Ausdeutung des Begriffes, schon barock, genau wie Michele Sanmicheli und der letzte San Gallo. Vignola, Serlio und Palladio sind zwar nicht den Jahrzehnten nach, aber stilgeschichtlich eben schon deutlich eine andere, spätere Generation. Das Problem Michelangelo kann füglich in diesem Zusammenhang als ein vorwiegend individuelles außer acht gelassen werden.

Den entscheidenden Schritt tut auch hier, in Genua wieder ein einzelner, ein einziger, Galeazzo Alessi (1512—1572), angeblich ein Schüler Michelangelos. Sein Aufenthalt und seine Tätigkeit sind in Rom mit Sicherheit nicht nachzuweisen, jedenfalls hat er dort bedeutendere Werke selbständig nicht ausgeführt. Erwähnt wird er erst 1542 bei seiner Rückkehr in seine Vaterstadt Perugia, also als Dreißigjähriger. Hier scheint er im Sinne Antonio da Sangallos die von diesem begonnenen Festungsbauten der Cittadelle (Cittadella Paolina) vollendet zu haben. Außerdem entstanden in dieser Zeit kleinere Kirchenentwürfe für Perugia wie S. Chiara und Nostra Donna del Popolo. Wesentlich wird er — wie merkwürdigerweise diese ganze Generation von Architekten — erst mit Eintritt in das fünfte Jahrzehnt, als er um 1550 nach Genua kommt. In dieser Hinsicht unterscheidet sich merkwürdigerweise diese Generation der Sanmicheli, Sansovino, Alessi von der Jünglingsgeneration der Raffael, Peruzzi, Sangalli usw. Der Grund hierfür wird nicht in einer Summe von Zufälligkeiten zu suchen sein — etwa daß gerade an diese Architekten große Aufträge erst später herangetreten wären —, er liegt tiefer: Für sie war Architektur eine Art souveräne Regieleistung, für die erste Generation der Hochrenaissance aber war sie ein Zweig der bildenden Kunst, eine der vielen Möglichkeiten, sich bildnerisch aus-

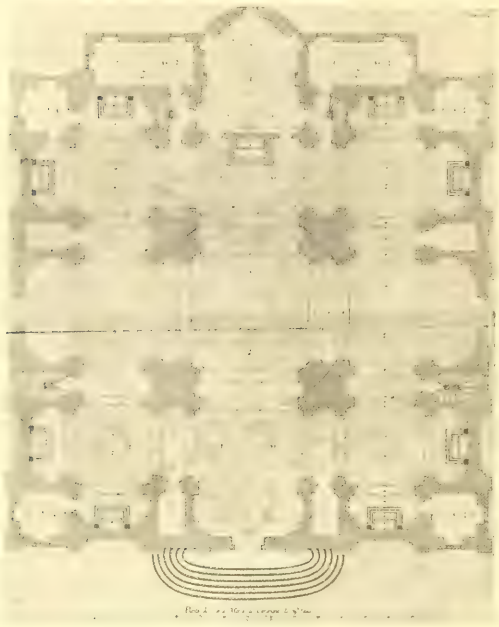


Abb. 277. Genua, S. Maria in Carignano.

zudrücken. Für die zweite Generation der Versuch, ihr Leben — ihr eigenes und das ihrer Mitwelt — im Raume zu gestalten. Vielleicht kann man aber, weitergehend auch in diesem Unterschied schon überhaupt eine Veränderung zwischen dem Kunstwollen der Renaissance und des Barock sehen.

Alessis erster größerer Bau in Genua, zugleich sein einziger Kirchenbau von wesentlicher Bedeutung, ist gleichzeitig ein indirekter Beweis für seinen römischen Aufenthalt, für seinen unmittelbaren Zusammenhang mit der römischen Idee des Zentralbaus.

Der Grundgedanke der S. M. di Carignano ist unmittelbar aus dem Grundriß der Peterskirche entwickelt. Er stellt eine zentrale Kuppel über griechischem Kreuz dar. Die Arme sind allerdings hier stark verkürzt, an die Stelle der Eckkuppeln treten Ecktürme, von denen übrigens nur zwei zur Ausbildung gekommen sind. Die heutige Fassade ist selbstverständlich in ihren klassizistischen Formen später entstanden. Auch die bei Rubens abgebildete gibt — wenn sie auch vielleicht auf Alessi zurückgeführt werden kann — seine Absicht nur ungenau und vom Standpunkt des Späteren aus modernisiert wieder.

Die Ausführung des Baues geschah bestimmt nicht unter Alessis Leitung, Einzelheiten weisen deutlich auf eine, zum mindesten teilweise spätere Entstehungszeit hin. Ebenso ist auch die Kontur der Kuppel eindeutig barock. So zeigt sich die römische Tradition im wesentlichen im Innern. Hier sind die Einzelelemente des Zentralbaus allerdings mit fast didaktischer Klarheit herausgearbeitet, die Idee der Vierungskuppel tritt um so klarer in Erscheinung, als im Größenverhältnis das zentrale Quadrat hier die Seitenarme so wie bei keinem anderen Renaissancebau überragt.

Der Bau bedeutet die letzte Manifestation der Hochrenaissance im engeren Sinne. In seinen Palastbauten geht Alessi nicht nur bereits von einem durchaus anderen Raumgefühl aus, sondern er gliedert auch die abschließenden Flächen plastisch in einer ganz anderen Art, als es noch im Inneren von S. M. di Carignano geschieht. Ein Beweis dafür ist schon die Anlage der Tore und Hallen des Hafens von Genua, deren Ausbau er um die Mitte des Jahrhunderts vornimmt. Säulenhalle und Tore zeigen eine fast an Sanmicheli gemahnende Strenge.

Die Porta del Molo vecchio zeigt die charakteristische überschwere dorische Ordnung, die starke Betonung des Steinschnittes und die durchgehende Rustizierung.

Wie in Perugia war Alessi auch in Genua städtebaulich tätig. Es war ihm vergönnt, einen

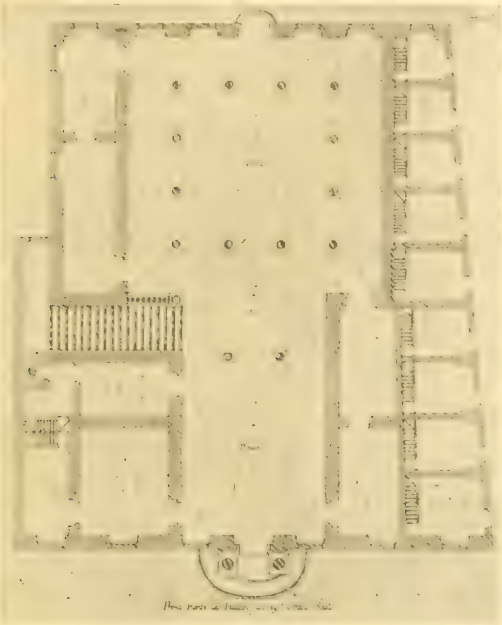


Abb. 278. Genua, Palazzo Sauli. Grundriß.

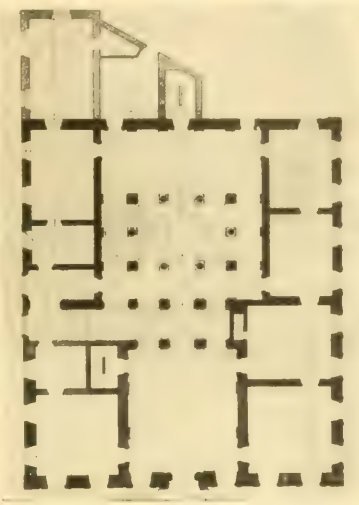


Abb. 279. Genua, Palazzo Cambiaso. Erdgeschoß. (Nach Reinhardt.)

ganzen neuen Straßenzug anzulegen: die jetzige Via Garibaldi. Wohl die meisten Paläste dieser Straße gehen auf ihn zurück, wenn sie auch durch spätere An- und Umbauten stark verändert sind. Über ihren ursprünglichen Zustand können wir uns jedoch teilweise aus den Aufnahmen des Rubens, die er in seinen „Palazzi die Genova" herausgab, ein Bild machen.

Diese Veröffentlichung, die Rubens mehr als ein halbes Jahrhundert nach dem Entstehen dieser Paläste vornahm, beweist, daß auch noch die nächste Generation sich der grundsätzlichen Bedeutung der Schöpfungen Alessis wohl bewußt war. Sie stellt im gewissen Sinne Gegengewicht und Ergänzung zu den Architekturtraktaten dar, die von der Generation Palladios und Serlios herausgegeben wurden. Natürlich dürfen wir nicht vergessen, daß Einzelheiten zweifellos — bewußt oder unbewußt — von Rubens schon im Sinn der inzwischen weiter fortgeschrittenen Barockisierung wiedergegeben sind.

Palazzo Cambiaso zeigt noch nicht ganz den charakteristischen Innenaufbau. Vestibül, Hof und Treppenanlagen sind zwar schon, verglichen mit römischen und florentinischen Vorbildern, stark betont, doch ist der Aufgang zur Treppe noch seitlich angelegt und die räumliche Verbindung noch unklar. Die Fassade ist streng gehalten, ohne besondere Eigenart, das Kranzgesims im Verhältnis zur Enge der Straße recht schwer. Die durchgehende Rustizierung kann nicht über die Indifferenz der Flächenaufteilung hinweghelfen.

Palazzo Sauli, um 1555 erbaut, ist heute nicht mehr erhalten. Er ist erwähnenswert, weil der von Alessi geschaffene Palasttyp hier schon klar zum Ausdruck kommt. Die Längsachse beginnt mit dem genau zentral gelegenen Hauptportal, der Durchblick führt durch das besonders

Abb. 280. Genua, Palazzo Sauli. Aufriß. (Nach Rubens.)

geräumig angelegte Vestibül und einen vermittelnden zweiten Vorraum auf den quadratischen fünfachsigen Haupthof mit einer kleinen Apsis als Blickabschluß. Das Verhältnis von Hof zu umgebendem Raum ist typisch genuesisch, das heißt mit anderen Worten: der freie Luftraum überwiegt durchaus. Die Treppe, typisch links vom Eingang, räumlich sehr großzügig disponiert, aber noch nicht als Zentralmotiv aufgefaßt. Eigentlich raumbildende Funktion hat die Treppe hier noch nicht.

Über die Fassade läßt sich nach der Rubensschen Zeichnung nichts Authentisches sagen.

Der Palazzo Lercari-Parodi — Baubeginn 1567 — stellt nicht nur im architektonischen, sondern auch im städtebaulichen Sinn am reinsten die Baugedanken Alessis dar. Städtebaulich deshalb so besonders bedeutend, weil er mit dem ihm auf der anderen Seite der Straße entsprechenden Palazzo Carega-Cataldi auf eine Mittelachse hin komponiert ist, so daß sich über die Straße hinüber eine reiche Folge von Durchblicken ergibt. Die Idee, die in Rom beim Palazzo Farnese nicht zur Ausbildung gelangte, ist hier einmal durchgeführt.

Von entscheidender Bedeutung ist, daß hier der Hof als Ehrenhof vorn angeordnet wurde und sich in weitgespannten zweigeschossigen Arkaden gegen die Straße öffnet, daß man durch das zentral hinter dem Hof gelegene Vestibül zur Treppe und auf dieser zu den wieder zentral liegenden offenen Loggien des Obergeschosses gelangt. Der stufenförmige Aufbau der zentral gelegenen Räume tritt also deutlich in Erscheinung, die ungedeckten Freiräume werden architektonisch als den geschlossenen völlig gleichwertig behandelt. Es ist ein ständiges Gegeneinander und Ineinander von offnen, nur durch Arkaturen eingegrenzten und von allseitig von Mauern umgebenen Kuben. Zwar ist ganz offensichtlich die Wirkung perspektivischer Durchblicke hier das Endziel künstlerischer Gestaltung, aber niemals in malerischem, illusionistischem Sinne, sondern lediglich zwecks Klarstellung der eigentlichen architektonischen Beziehungen. Die räumlichen Elemente sollten gleichzeitig — gesehen und nacheinander — durchschritten werden, die architektonische Wirkung sich aus der Koordination der optischen Gleichzeitigkeit und des motorischen Nacheinander ergeben. Gegenüber dieser wohlberechneten Steigerung der eigentlichen Raumeindrücke ist die architektonische Ausgestaltung der Fassade unwesentlich. Kaum kann man von einer eigentlichen Schauseite sprechen, so aufgelöst ist sie. (Die Rekonstruktion Reinhardts ist völlig zu Unrecht

Palazzo Doria-Tursi in Genua, erbaut von Rocco da Lurago 1564.
Phot. Alinari.

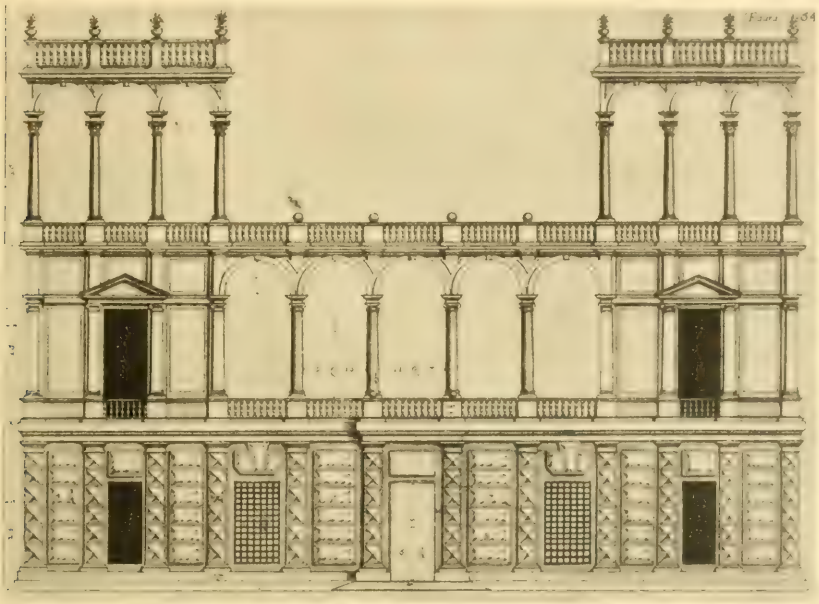


Abb. 281. Palazzo Lercari-Parodi. Aufriß. (Nach Rubens.)

klassizistisch verzerrt, zweifellos kommt die Darstellung Ruben's der Wirklichkeit erheblich naher.) Die Bossen des Untergeschosses, die Arkaturen und Balusterreihen des Obergeschosses wollen sichtlich mehr den Blick weiterleiten als ihn auf sich verweilen lassen.

In diesem Zusammenhang seien auch gleich noch der dem Palazzo Lercari-Parodi gegenüberliegende Palazzo Carega-Cataldi und der Palazzo Doria-Tursi erwähnt, trotzdem damit die zeitliche Grenze unserer Betrachtung ganz wesentlich überschritten wird. Doch stellen beide, auch wenn sie nicht von Alessi selbst herrühren, eine ganz unmittelbare und logische Weiterentwicklung seiner architektonischen Grundvorstellung vom Palastbau dar.

Der Architekt Giovanni Battista Castello Bergamasco (1509—1569) war Mitarbeiter und wahrscheinlich Schüler Alessis, der ihm bei seinen häufigen Reisen die Ausführung verschiedener Paläste übertrug. Nur der Palazzo Carega-Cataldi geht mit Sicherheit ganz auf ihn allein zurück.

Der 1560 erbaute Palast steht, wie oben erwähnt, im Achsenzusammenhang mit dem Palazzo Lercari-Parodi. Die Treppe ist hier vorn angeordnet, unmittelbar hinter dem Vestibul, dann kommt die Masse des eigentlichen Baukörpers, dahinter der Hof mit der getreppten Gartenanlage. Die Verbindung zwischen Vestibül und Treppe, deren steigende Seitenansichten die räumliche Struktur des Vestibüls recht eigentlich gestalten, ist ganz im Sinne Alessis empfunden. Die Fassade ist weniger geglückt, allzu gedrängt. Typisch für Genua ist das Mezzanin über dem Erdgeschoß, diesem völlig untergeordnet und dementsprechend ein zweites Mezzanin über dem

Abb. 282. Genua, Villa Cambiaso.

Hauptgeschoß. Die Anordnung der Pilaster wirkt beklemmend, da die Fläche, die sie unterteilen sollen, infolge des geringen axialen Abstandes der Fenster einfach nicht vorhanden ist.

Der Palazzo Imperiali ist erst später nach Plänen des Castello erbaut und fällt schon durch seine Dekorationsweise aus dem Kreise unserer Betrachtungen.

Auch der Palazzo Podestà (Raggio) ist nach Castellos Plänen 1563 erbaut und später verändert worden. Sehr wichtig ist, daß das Vestibül hier schon ovale Grundform zeigt, daß hierdurch also in den Palastbau bereits eine Raumgestaltung eingeführt wird, die allgemein erst in einer viel späteren Stufe des Barock auftritt.

Der Palazzo Doria Tursi (del Municipio) von Rocco da Lurago 1564 erbaut, brachte die Ideen Alessis am reinsten zur Entwicklung. Die Raumfolge: Vestibül, Hof, Treppe, Apsis ist hier, der Unebenheit des Terrains folgend, aufs großartigste gesteigert. Es erscheint undenkbar, einen Stadtpalast, der eine große Menge von geschlossenen Räumen enthalten soll, noch weitergehend aufzulösen. Der Übergang zwischen überdecktem und nichtüberdachtem Raum wird durch offene Bogenhallen überall hergestellt. Selbst die seitlich angrenzenden Gärten sind durch flügelartige offene Bogenhallen mit in die Raumkomposition einbezogen. Dabei ist die Fassade — wieder mit der typisch Genueser Anordnung zweier Zwerggeschosse über den beiden Hauptgeschossen — von höchster Einfachheit, nicht überladen und durchaus nicht zu gedrängt. Die im unteren Geschoß bossierten, oben kannelierten Pilaster haben hier nicht mehr nur eine dekorative, sondern wirklich eine flächengliedernde Funktion zu erfüllen.

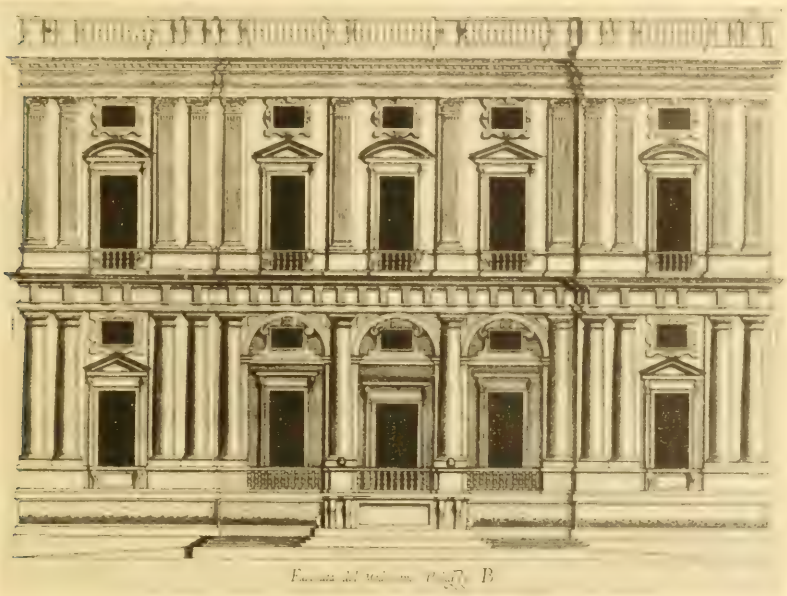


Abb. 283. Genua, Villa Cambiaso. (Nach Rubens.)

Über die Grundgestaltung dieses Palastes hinaus war eine weitere Steigerung nicht mehr möglich, wenigstens nicht innerhalb der Voraussetzung der Renaissance. Hier ist der Schlußpunkt gesetzt. Räumlicher Aufbau und Fassadengestaltung beweisen zwar schon ganz deutlich eine neue architektonische Vorstellungsform, aber die Zucht der Tradition ist hier — letztmalig im Genueser Palastbau — so stark, daß ihre Instrumentation keine neuen Formelemente benötigt.

Gerade im Gegensatz zu Castello, bei dem die Weiterentwicklung lediglich im Sinne der Vergröberung vor sich ging, vollzieht sich hier der Fortschritt nur durch die stärkere Artikulierung und weitergehende Auflösung der einzelnen Raumelemente, die zu einem unmittelbaren Ineinandergreifen der einzelnen Raumabschnitte führt.

Grundsätzlich sind die Villen Genuas von seinen Palazzi, wie sie von Alessi und seinen Nachfolgern ausgebildet wurden, zu unterscheiden. Die Besonderheit des genuesischen Stadthauses lag in der Anpassung an die Bewegtheit des Bodens einerseits, an der Enge der Straßen andererseits. Diese beiden Faktoren fallen bei der Villa fort, da sich hier der Bauherr den Platz ja sozusagen frei aussuchen konnte. Trotz dieser grundsätzlichen Verschiedenheit zeigen aber die beiden erhaltenen Villen Alessis einige Ähnlichkeit mit seinen Stadtpalästen. War doch sein erster Bau in Genua die Villa Cambiaso, bereits 1549 begonnen. Schon in ihrer Gestaltung zeigt sich die gleiche Tendenz, der wir später bei den Stadtpalästen begegnen: der Versuch durch Loggien und unüberdeckte Hallen die Masse des Baukörpers selbst aufzulockern. Allerdings ist, wie das bei einem im freien Luftraum ragenden Bau selbstverständlich ist, der Kubus als solcher in der Silhouette völlig geschlossen. Die überdeckten Loggien, im Erdgeschoß drei-

bogig am Vordereingang, im oberen Geschoß auf der entgegengesetzten Seite, werden gleichsam nur aus der Baumasse herausgeschnitten. Im Grundriß ist die Verwandtschaft mit den römischen Vorbildern einerseits, mit den wenig späteren Schöpfungen Palladios andererseits unverkennbar. Es ist die typische dreischichtige zentrale Anlage der Räume.

Merkwürdigerweise ist die eigentliche Fassadenarchitektur hier eine viel strengere als in der Stadt selbst. An der Vorderseite sind die Eckrisalite durch gekuppelte dorische Säulen im Erdgeschoß, oben durch gekuppelte kannelierte korinthische Pilaster bestimmt. Die gleichen Ordnungen gliedern dreiachsig den Mittelteil, der — wie schon bemerkt — unten offen, oben geschlossen ist. Die Zwerggeschosse sind jeweilig den Hauptgeschossen völlig untergeordnet. Auffällig das sehr starke Profil der Gesimse, das dazu führt, daß die Horizontalgliederung, in beiden Fällen unterstützt durch Balusterreihen — den freistehenden Bau in fast michelischer Weise straff gürtet und gegenüber der Vertikalaufteilung dominiert. Rein formal spricht sich hier unter allen Werken Alessis der römische Einfluß am stärksten aus.

Ein ganz einfaches Raumgefüge ist hier durch glückliche Stellung in der Landschaft bei sparsamster Verwendung architektonischer Einzelformen zu überaus festlicher Wirkung gesteigert. Grundriß und Fassadenaufteilung könnten überhaupt nicht einfacher gebildet sein, das Rechteck als Grundform herrscht absolut.

Fast den gleichen Typus zeigt die 1560—1572 erbaute Villa Pallavicini delle Peschiere. Auch hier der geschlossene dreischichtige quadratische Baukörper dadurch modelliert, daß die Mittelschicht des Eingangs etwas gegen die Seitenteile zurückgezogen ist. Sonst wird der Baukörper wie bei der Villa Cambiaso durch eine Eingangsloggia unten und durch zwei halboffene flankierende seitliche Loggien oben unterbrochen. Auch an der Vorderseite sind — nach Rubens — Loggien anzunehmen, die später zugemauert worden sind. Die Aufteilung der Geschosse in eigentliche Hauptstockwerke und untergeordnete Mezzanine ist die gleiche wie in der Villa Cambiaso, nur daß diesmal anstatt der dorischen Säulen im Untergeschoß ionische Pilaster angeordnet sind. Auch fehlt die Kuppelung an den Ecken.

Bei beiden Villen war der Baukörper des Hauses nicht so entscheidend wie die Anlage der weitschichtigen Gartenterrassen, die heute nicht mehr erhalten sind.

Versucht man sich einmal von der Renaissanceauffassung des „gebildeten Bürgertums", die im wesentlichen die Erkenntnisse der Gelehrtenarbeit aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts popularisiert, freizumachen, versucht man weiter einmal die Geschichtsauffassung Jacob Burckhardts zu vergessen, so ergibt sich für uns ein Bild der Renaissance, das von dem der vorangegangenen Generation erheblich abweicht. Wir wollen uns nicht vermessen, es dem objektiven Wahrheitsgehalt nach für „richtiger" zu halten, als das durch Burckhardt bestimmte unserer Eltern und Großeltern. Wir wollen uns nur darüber klar werden, daß es weniger einheitlich, weniger eindeutig, komplexer ist und deswegen vielleicht ein wenig umfassender.

Enthalten wir uns aller kulturgeschichtlichen und soziologischen Betrachtungen und bleiben auf unserem Gebiete, bei der Welt des optisch Erfaßbaren, des räumlich und plastisch Gestalteten. Wir vermögen im Verfolg der Jahre von 1400—1550 nicht mehr einen Fortschritt, eine geradlinige Entwicklung, zu sehen, die damit beginnt, mittelalterliches gotisches Gefüge zu überwinden und in Anlehnung an die Antike und die wiedergefundene Natur zu immer klarerer und vollkommener Klassik allmählich aufsteigt, um dann, getrieben von der Suche nach immer neuen und reicheren Effekten zu „entarten" . An die Stelle dieses sehr einfachen überschaubaren Ver-

laufes tritt in unserem geschichtlichen Bilde ein dauerndes Nebeneinander und Übereinander. Daß das typisch mittelländische, in der Antike zur klarsten Erscheinung gewordene Raumgefühl nicht im späteren Mittelalter einfach aussetzt, bewies schon Burckhardt durch den Hinweis auf die sogenannten protorenaissancistischen Bildungen. Wir können deswegen die Wiederaufnahme antiker Ornamentik und antiker Detailformen nicht als entscheidend für den Beginn der Renaissance auffassen. Wir sehen — wir sprechen selbstverständlich an dieser Stelle nur von der Geschichte der Architektur —, wie in Florenz in der ersten Hälfte des Jahrhunderts trotz der Verwendung antikisierender Einzelelemente grundsätzlich doch noch durchaus mittelalterlich gebaut wird, natürlich nicht im germanisch-gotischen Sinn! Auch die ganze Generation der sogenannten „Bildhauerarchitekten", unmittelbar nach der Mitte des 15. Jahrhunderts bewies noch, daß die Wandlung mehr im plastisch-dekorativen, als im räumlichen Empfinden sich vollzogen hatte. Von einem durchgehenden Vorstellungswandel im Raumgefühl kann eigentlich erst in den letzten zwei Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts gesprochen werden.

Ein halbes Jahrhundert lang findet nun dieses Raumgefühl seine klassische Formulierung, vor allem durch Bramante und die unmittelbar unter seinem Einfluß stehenden Persönlichkeiten, aber, wie nicht vergessen werden darf, in einem lokal eng um Rom geschlossenen Kreis. Und als es weiter nach Norden vorzudringen beginnt, entwickelt sich in Rom schon sehr früh ein Neues, dessen Vorzeichen wir bei einzelnen Bauwerken, die wir weiter oben erwähnten, schon feststellen konnten. Verona und Genua bringen die römischen Anregungen mit geringen dialektischen Verschiebungen zur vollen Entfaltung, Verona um einige Grade antikischer, Genua, indem es um einige Grade im räumlichen Sinne bewegter arbeitet. Ungefähr zwei, drei Jahrzehnte später setzen dann auch dort die barocken Strömungen ein.

Um 1580 gestaltet ganz Italien bereits barock, sofern man mit diesem Wort den Oberbegriff sowohl der michelangelesken Richtung im Sinne stärkerer plastischer Bewegtheit, wie der auf Vignola und Palladio zurückzuführenden strengen rationalistischen Richtung bezeichnet.

Literaturangaben.

Annellini, Mariano, Le Chiese di Roma. Roma 1891. — Architettura Minore in Italia: Roma I und II. Torino (1927). — d'Arco, Carlo, Istoria della vita ... di Giulio Romano. Mantova 1842. — Baglione, Giov., Le nuove chiese di Roma. Roma 1639. — Baglione, Giov., Vite de ... 1642. — Baldinucci, Filippo, Notizie dei professori del disegno, ed. F. Ranalli, Firenze 1846/47. — Barbault, Jean, Les plus beaux édifices de Rome moderne. Rome 1763. — Barozzi, Jacomo da Vignola, Nuova... aggiunta delle Porte d'Architettura di Michel Angelo Buonarotti. Roma 1602. — Bartsch, Adam, Oeuvre de Jean Pierre Ligorio. In: Peintre-Graveur 1870. — Baum, Julius, Baukunst und dekorative Plastik der Frührenaissance in Italien. Stuttgart 1920. — Bellori, Gio. Pietro, Le Vite ... Roma 1672. — Beltrami, Bramante, In: Rassegna d'Arte 1901. — Biancolini, Giambatista, Dei vescovi e governatori di Verona ... Verona 1757. — Blaeu, Joannes, Nouveau théâtre de Italie (4 vol). La Haye 1704 (und 1724). (Vol 4 „Rome ancienne et moderne".) — Bochhi, M. Francesco, Le bellezze della citta di Firenze .. Firenze 1677. — Brinckmann, A. E., Handbuch der Kunstwissenschaft; Schöne Gärten. München 1925; Platz und Monument als künstlerisches Formproblem. Berlin 1908; Plastik und Raum als Grundformen künstlerischer Gestaltung. München 1922. — Burckhardt, Jacob, Der Cicerone, 10. Aufl., Leipzig 1909. — Braun, Georg, Simon Novellanus und Franz Hogenberg: Beschreibung und Contrafactur der vornembsten Stät der Welt. (6 Bde.) Cöln 1574ff. — Burckhardt, Geschichte der Renaissance. Stuttgart 1904. — Burger, Fritz, Die Villen des Andrea Palladio. Leipzig (1909). — Calzini, E., Einzelaufsätze in: Rassegna Bibliografica 1900—1915. — Cappella della Famiglia Pellegrini ... di Verona. Verona 1816. — Campori, G., Notizie per la vita di Lodovico Ariosto. Modena 1871. — Carlevariis, Luca, Le fabriche e vedute di Venetia ... Venetia 1703. — Cataneo, Pietro, L'Architettura (8 libri). Venetia 1567. — Celio, Gaspare, Memoria ... delli nomi dell'Artefici ... Napoli 1638. — Chevalier, Pietro, Memori architettoniche ... Padova 1831. — Chiapelli, A., Il ritrovamento d'un modello inedito di Baccio d'Agnolo. In: Bolletino d'Arte, 1921. — Clausse, Gustave, Les Sangallo. Paris 1900. — Cose, Le ... dell'alma città di Roma ... Venetia 1588. — Courajod, Louis, Estampes attribuès à Bramante. In: Gazette des Beaux Arts, 1874. — Davari, S., Descrizione ... Palazzo del Tè. In: L'Arte 1899. — Descrizione della chiesa di S. Giustina. Padova 1853. — Descrizione di Roma Moderna ... Roma 1719. — Doegen, Mathias, Architectura militaris moderna. Amsterdam 1647. — Ebhardt, Bodo, Wehrbauten Veronas. Grunewald-Berlin 1911. — Egger, Hermann, Entwürfe Baldassare Peruzzis. Jahrbuch der Sammlung. Wien 1902. — Ermers, M., Die Architekturen Raffaels in seinen Fresken, Tafelbildern und Teppichen. Straßburg 1909. — Falda, Giovanni Batista, Il nuovo teatro delle fabriche et edificii. Roma 1665—1739. — Felini, Pietro Martire, Trattato nuove ... dell'alma città di Roma. Roma 1610. — Flechsig, Die Dekoration der modernen Bühne in Italien. Diss. Leipzig 1894. — Foresti, Philippus, Suppl. chronicarum (Hain 2807) Venedig 1486. — Frey, Dagobert, Bramantes St. Peter-Entwurf. Wien 1915; Michelangelo-Studien. Wien 1920. — Fulvio, Andrea, L'Antichità di Roma ... Venetia 1588. — Furttenbach, Joseph, Newes Itinerarium Italiae ... Ulm 1627. — Gaye, Giovanni, Carteggio inedito d'Artisti ... Firenze 1839/40. — Geymüller, Heinrich von, Raffaello Sanzio studiato come Architetto. Milano 1884; Die ursprünglichen Entwürfe für St. Peter. Wien 1875/80. — Geymüller vgl. auch Stegmann. — Giorgio Martini, Francesco di, Trattato d'Architettura civile e militare. Hrsg. v. Carlo Promis. Torino 1841. — Gothein, M. L., Geschichte der Gartenkunst. Jena 1914. — Gurlitt, Cornelius, Die Geschichte des Barockstils in Italien. Stuttgart 1887. — Guoli, D., Bramante in Roma. In: Rivista d'Italia. Roma 1898. — Hammitzsch, M., Der moderne Theaterbau. Berlin 1906. — Haupt, Albrecht, Palastarchitektur in Oberitalien und Toscana. Berlin 1908/11. — Hiersche, Waldemar, Pellegrino de'Pellegrini. Parchim i. M. 1913. — Hofmann, Theobald, Raffael als Architekt. Zittau, Leipzig 1900/11; Bauten des Herzogs Federigo di Montefeltre. 1905; Entstehungsgeschichte des St. Peter in Rom. Zittau 1928. — Huelsen, Christian, Il libro di Giuliano da Sangallo. Leipzig 1910; Ein Skizzenbuch des Ginanantonio Dosio. In: Sitzungsberichte der Akademie. Berlin 1915. — Huelsen, Christian, und H. Egger, Die römischen Skizzenbücher des Marten van Heemskerck. Berlin 1913. — Hübner, Paul S., Dosio. In: Monatshefte für Kunstwissenschaft 1911. — Jovanovits, C., Forschungen über den Bau der Peterskirche zu Rom. Wien 1877. — Kent, William Winthrop, The Life and Works of Baldassare Peruzzi of Siena. New York 1925. — Kerckhoff, E. van, Oud italianische Villa's en Parken. Rotterdam 1923. — Labo, M., Giovanni Battista Castello. Roma 1925. — Lanciani, R., Il codice Barberianiano XXX, 189. In: Archivio della società Romana di storia patria, VI. 1883. — Laspeyres, Paul, Kirchen der Renaissance in Mittelitalien. Berlin, Stuttgart 1882. — Letarouilly, Paul, Edifices de Rome moderne ... Liège 1853; Le Vatican et la Basilique Saint Pierre. Paris 1882. — Limburger, Walther, Die Gebäude von Florenz. Leipzig 1910. —

Luppicini, Antonio, Architettura militare. Firenze 1582. — Maggi, Girolamo, und Giacomo Castriotti, Della fortificazione della città ... Venezia 1583. — Malaguzzi-Valeri, Francesco, L'Architettura a Bologna nel Rinascimento. Bologna 1899; Bramante. Roma 1924. — Marchi, Francesco de, Del'Architettura militare, libr. III. Brescia 1599. — Marieschi, Magnificentioris ... urbis Venetia prospectus ... Venetia 1741. — Mariotto, Cesare, Einzelaufsätze in: Rassegna Bibliografica 1900—1915. — Martinelli, Fioravante, Roma ricercata nel suo sito ... Roma 1658. — Martini, Francesco di Giorgio, Trattato de Architettura civile e militare editio del Cavaliere Cesare Galuzzo. Torino 1841. — McComb, Arthur, The Life and Works of Francesco di Giorgio. In: Art Studies, Princeton. New Jersey 1924. — Michaelis, A., Römische Skizzenbücher Marten van Heemskercks. In: Jahrb. des archäologischen Institutes 1891. — Milizia, Francesco, Roma delle belle arti del disegno, parte I. Bossano 1787; Memorie delle architetti usw. 1827. — Münster, Sebastian, Cosmographie, Beschreibung aller Länder durch Sebastian Münster. Basel 1544. — Mirabilia Romae, Mantua o. J. (ca. 1450). — Moroni, Eredi, Notizia delle cose più osservabili della città di Verona. Verona 1795. — Palladio, Andrea, Descrizione de le chiese ... di Roma ... Roma 1554. — Palladio, Andrea, I quattro libri del'Architettura. Venezia 1570. — Paoletti, Pietro, L'Architettura e la Scultura in Venezia. Venezia 1893. — Pascoli, Lione, Vite dei pittori ... percyrini. 1732. — Pastor, Ludwig v., Geschichte der Päpste. Freiburg seit 1885; Die Stadt Rom am Ende der Renaissance. Freiburg 1925. — Praecipuorum aliquot templorum, quae Roma ... exhibet, Ichonographia ... Norimbergae 1694. — Raccolta di lettere sulla pittura ... Roma 1754—1773. — Raschdorff, Otto, Palastarchitektur von Venedig. Berlin 1903. — Ratti, Carlo Giuseppe, Instruzione di quanto può verdersi ... in Genova. Genova 1780. — Redtenbacher, Rudolf, Baldassare Peruzzi, In: Dohme, Kunst und Künstler. 1887; Mitteilungen aus der Sammlung architekt. Handzeichn. in der Galerie der Uffizien. 1875; Die Architektur der italien. Renaissance: Bald. Peruzzi. Frankfurt a. M. 1886; Baldassare Peruzzi. — Reinhardt, Robert, Palastarchitektur von Genua. Berlin 1886. — Reymond, Marcelle, Bramante et l'architecture italienne ... Paris s. a. — Ricci, Amico, Storia dell'Architettura in Italia. Modena 1857,59; Memoire delle Arti della Marca. — Ricci, Corrado, Baukunst und dekorative Plastik der Hoch- und Spätrenaissance in Italien. Stuttgart 1923. — Richter, J. P., Giulio Romano, In: Dohme, Kunst und Künstler. 1879. — Riegl, Alois, Die Entstehung der Barockkunst in Rom. Wien 1908. — Ritratti di Roma moderna. Roma 1638. — Ronzani, Francesco und Girolamo Luciolli, Le fabriche ... di Michele Sanmicheli. Verona 1823. — Rose, Hans, Kommentar zu H. Wölfflin, Renaissance und Barock. München 1926. — Rosenberg, A., Andrea Sansovino, In: Dohme, Kunst und Kunstler. 1879; Jacopo Sansovino, In: Dohme, Kunst und Künstler. 1879. — Rossetti, Gianbattista, Descrizione delle ... architettura di Padova. Padova 1776. — Rossi, Filippo de, Ritratto di Roma antica ... Roma 1654. — Rossi, A., Giornale di erudizione artistica. Verschiedene Einzelaufsätze. 1873,74. — Rubens, P. P., Palazzi di Genova. Antwerpen 1620. — Sansovino, M. Francesco, Venetia, città nobilissima .... descritta in XIV libri. Venetia 1581. — Scamozzi, Vicenzo, L'idea della Architettura universale. Venezia 1615. — Schottmuller, F., Wohnungskultur der italienischen Renaissance. Stuttgart 1921. — Serlio, Sebastiano, Della Architettura, il terzo libro. Venetia 1551; Della Architettura, il secondo libro di Perspettiva. Venezia 1560. — Soprani, Rafaele, Vite de'Pittori ... Genovesi. Genova 1732. — Springer, Anton, Raffael und Michelangelo. Leipzig 1883. — Stegmann, Carl von, und H. v. Geymüller, Die Architektur der Renaissance in Toscana. München 1885—1908. — Stein, Otto, Die Architektur-Theoretik der italien. Renaissance. Diss. Karlsruhe 1914. — Steinmann, Ernst, Michelangelo-Bibliographie. — Storica dimostrazione della città di Padova. Padova 1767. — Strack, Heinrich, Baudenkmäler Roms des 15. bis 19. Jahrhunderts. Berlin 1891. — Suys, F. T., et L. P Haudebourt, Palais Massimi à Rome. Paris s. a. Taine, H., Voyage en Italie. Paris 1901. — Temanza Tommaso, Vita di Michele Sanmicheli. Venezia 1778; Vita di Jacopo Sansovino. Venezia 1752. — Tescara, Sante, Il tempio di S. Giustina. Padova 1853. — Thieme-Becker, Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler. Leipzig. — Thode, Henry, Michelangelo, kritische Untersuchungen uber seine Werke. Berlin 1908 13. — Titi, Filippo, Descritione delle pitture ... in Roma. Roma 1763. — Trasmondo-Frangipani, E., Descrizione storica-artistica di Caprarola. Roma 1869. — Valle, Guglielmo, Lettere Sanesi. 1786. — Vasari-Milanesi, Le vite de'più eccellenti Pittori ... Firenze 1885. — Vasi, Giuseppe, Indice istorico ... di Roma Roma 1765. — Volkmann, L., Padua. Leipzig 1904. — Vogel, J., Bramante und Raffael. Leipzig 1910. — Weber, L., San Petronio in Bologna. Leipzig 1904. — Willich, Hans, Baukunst der Renaissance in Italien: Giacomo Barozzi da Vignola. Straßburg 1906. — Wölfflin, Heinrich, Renaissance und Barock. München 1888. — Zeiller, Martin, (Matthaeus Merian): Topographiae. Beschreibung und Abbildung der vornehmsten Örter. Frankfurt 1642—1672. — Zucker, Paul, Raumdarstellung und Bildarchitekturen. Leipzig 1913. — Zucker, Paul, Die Brücke. Berlin 1921.

Ortsregister.

Aachen, Münster 29
Abbiate Grasso, S.M. Nuova 160, Abb. 177
Aquila, S. Bernardino 202
Arezzo 65, Badia 68, 69, 70, Abb. 73
— Karmeliterkirchlein 75, Abb. 81
— Misericordia 100
— S. Annunziata 191
Ascoli, Dom 202, Abb. 217
— S. M. della Carità 202

Belluno, Dom 140
— Pal. dei Rettori 140
Benevent, Triumphbogen 114
Bergamo, Casa dell' Arciprete 241
— Dom 149
— S. M. Maggiore, Cap. Colleoni 146, Abb. 158
— S. Spirito 146
Bologna 123, Corpus Domini 122
— Franziskanerkloster (heute Militärspital) 123
— Kloster S. Martino Maggiore 123
— Madonna di Galliera 240, Abb. 255
— Palazzino della Viola 124
— Pal. Albergati 204, Abb. 218
— Pal. Bevilacqua 123, 126, 147, 240, Abb. 131, 132
— Pal. Bolognini 239, Abb. 253
— Pal. Fantuzzi 124, 238, Abb. 251
— Pal. Fava 123, Abb. 129
— Pal. Felicini-Pallavicini 123, Abb. 128
— Pal. Ghislieri 123
— Pal. Guastavillani 123
— Pal. Isolani 123
— Pal. Lambertini 204
— Pal. Malvezzi-Campeggi 124, 238, Abb. 252
— Pal. del Monte Fioresi 239
— Pal. del Podestà 124
— Pal. Saraceni 123
— S. Annunziata 122
— S. Domenico 240
— S. Giacomo Maggiore 122
— S. Giovanni in Monte 122, 240
— S. M. di Galliera 123
— S. Michele in Bosco 123, 240, Abb. 254
— S. Petronio 10, 71, 72, 122, 204, 206, 239, Abb. 76, 219
— Spirito Santo 122, Abb. 130
Brescia, Gefängnis 145
— Leihhaus 145
— Loggia del Monte di Pietà 145, Abb. 156
— Monte di Pietà 241
— Pal. del Comune 144, 145, Abb. 157
— S. M. dei Miracoli 132, 145, Abb. 155
Busto Arsizio, Madonna di Piazza 159, Abb. 174

Carpi, S. Niccolò 204
Caprarola, Schloß 197, 209, Abb. 227, 228
Castiglione d'Olona, Chiesa di Villa 65, 147, Abb. 67
Cesena, Bibliotheca Malatestiana 126, Abb. 135
Charleval 150
Chiaravalle 151
Cividale, Dom 140
Civita Castellana, Dom 28
Colle di Val d'Elsa, Pal. Campana 231, Abb. 247
Como, Dom 148, 162
Constantine in Algier, Palasthof 50, Abb. 50
Cortona, Dom 68
— Madonna del Calcinajo 119
Crema, S. M. della Croce, Wallfahrtskirche 158, 159, Abb. 175, 176
Cremona, Oratorio di Christo risorto 147
— Pal. Dati 241, Abb. 256
— Pal. Fodri (jetzt Monte di Pietà) 146, Abb. 159
— Pal. Pagliari 241
— Pal. Raimondi-Soldi 241, Abb. 257
— Pal. Stagna 147, 241, Abb. 258
— Pal. Trecchi-Raimondi 147
— S. Sigismondo 147
— Taufkirche 12

Empoli, Collegiata 83
— Dom 54
Escorial 150

Faenza, Dom 39, 69, 70, 87, 104, 125, 133, Abb. 72
Ferrara, Dom 125
— La Madonnina 132
— La Scandiana (Schifanoia) 125, 143
— Pal. dei Diamanti 126, 234, 235, 243, Abb. 250
— Pal. Lodovico il Moro 236
— Pal. Roverella 126, 236, Abb. 134
— Pal. Scrofa Calcagnini (auch Costabili) 126
— S. Benedetto 70
— S. Christoforo (Certosa) 70, 125, Abb. 133
— S. Francesco 70, Abb. 74
— S. Maria in Vado 70
— S. Spirito 132
Fiesole, Badia 6, 7, 22, 37, 51, 52, Abb. 37, 38
— Dom 6, 7, 25
— S. Domenico 37
Florenz 54, 60
— Baptisterium 5, 7, 10, 12, 16, 22, 24, 28, 41, 51, 154, Abb. 4 und 5
—, Monument für Papst Johann XXIII 41, Abb. 40
— Campanile 1
— Cap. Medici 48
— Capitolo di S. Croce, s. Pazzikapelle
— Dom 40, 71
—, Kuppel 1, 3, 8, 12, 16, 19, 22, 31, 32, 230, Abb. 10, 33
—, Kuppellaterne 36, Abb. 32
—, Orgeltribüne 43, Abb. 42
— Findelhaus 8, 12, 16, 17, 20, 21, 24, 26, 49, 50, 51, 52, 119, Abb. 19, Taf. I
— Haus Apollonio Lapi 17, 19
— Kloster von Ognissanti 51
— Kloster von S. Marco 50, Abb. 51
— Laurenziana 126, 227
— Loggia dei Lanzi 6, 8, 22, 49
— Loggia an Piazza dell' Annunziata 191, 230, Abb. 205
— Loggia Ruccellai 82
— Loggia di S. Paolo 35
— Loggia dei Tessitori 35
— Or S. Michele 22, 41, Abb. 41
— Pal. Antinori 61, Abb. 63
— Pal. Bardi-Canigiani 18, Abb. 17, 18
— Pal. Bardi-Serzelli s. Pal. Busini
— Pal. Bartolini 228, 229, Abb. 241, 242
Florenz, Pal. Busini 17, 19, 49, 54, 56, Abb. 15, 16
— Pal. Buturlin 231
— Pal. Capponi 19, 56
— Pal. Corsi 59
— Pal. Davanzati (richtiger Davizzi) 56
— Pal. Ginori 229, Abb. 243
— Pal. Gondi 56, 62, 189, Abb. 238, Taf. XIII
— Pal. Guadagni 62
— Pal. Lenzi (heute Pisani) 62, Abb. 64
— Pal. Martinelli 231
— Pal. Medici 49, 59, 81, 89, 100, 191, Abb. 57, 58, 59, Taf. III
— Pal. Minerbetti 56, 61, Abb. 56
— Pal. Pandolfini 183, 227, 228, Abb. 196
— Pal. di Parte Guelfa 26, 61, 145, Abb. 25, 26
— Pal. Pazzi-Quaratesi 33, 56, 57, 59, 60, 117, Abb. 34
— Pal. Pitti 33, 60, 88, 89, 90, 136, Abb. 94, 95, 96, Taf. VI
— Pal. Ricasoli 61
— Pal. Roselli del Turco 229
— Pal. Ruccellai 56, 60, 81, 89, 90, 100, 101, 102, 108, 110, Abb. 85, 86, 95
— Pal. Stiozzi gia Nasi 231
— Pal. Strozzi 18, 56, 62, 66, 189, Abb. 201, 202
— Pal. Taddei 229, Abb. 243
— Pal. Torrigiani (früher Bartolini) 229
— Pal. Vecchio 17, 19, 55, 59, 191, 231, Abb. 60
— Pazzikapelle 2, 3, 13, 14, 23, 28, 29, 36, 37, 39, 52, 64, 65, 80, 86, 156, Abb. 3, 27, 28, Taf. II
— SS. Annunziata 20, 36, 51, 84, 89, Abb. 89, Taf. XV
— SS. Apostoli 5, 25, Abb. 1, 3, 6
— S. Carmine, Grabmal des Piero Soderini 233
— S. Corce 6, 41, 52, Abb. 52, 53
—, Grabmal des Lionardo Bruno 45, 100, Abb. 44
—, Kanzel 42, Taf. IV
—, Verkündigungsrelief 43, 52, Abb. 43
— S. Felice 39
— S. Felicita, Sakristei 39, 64, Abb. 39
— S. Giuseppe 231
— S. Jacopo in Campo Corbolini 19
— S. Jacopo Soprarno 6
— S. Lorenzo (alte Kirche) 5, 25
— S. Lorenzo 6, 7, 12, 16, 22, 24, 25, 28, 30, 31, 36, 40, 51, 68, 191, Abb. 20, 23
—, Kanzel 46
—, Sakristei, alte 13, 16, 23, 24, 28, 36, 39, 41, 64, 65, 156, Abb. 21, 22, 24
— S. M. degli Angeli 2, 6, 29, 39, Abb. 29
— S. M. di Monserrato 191
— S. M. Novella 6, 16, 51, 81, 103, 152, Abb. 9, 14, 88
—, Kanzel 36, Abb. 35
— S. Marco, Bibliothek 126
— S. Miniato 5, 6, 7, 16, 22, 25, 52, 73, 81, 83, 231, Abb. 7, 8
— S. Pancrazio, Kapellenanbau, jetzt Vorhalle 82, Abb. 87
— S. Piero Scheraggio 5
— S. Spirito 3, 6, 7, 12, 13, 16, 28, 30, 36, 68, 231, Abb. 30, 31
—, Sakristei 29, 39, 189, 196
Florenz, Villa Bondi 59, Abb. 61
— Villa Careggi 48, 49, Abb. 49
— Villa Castellani 228, 229, Abb. 244
— Villa Petraia 17
— Villa Torre del Gallo 60, Abb. 62

Genua, Dom, Johanniskapelle 162
— Pal. Cambiaso 265, Abb. 278
— Pal. Carega-Cataldi 266, 267
— Pal. Doria-Tursi 267, 268, Taf. XIX
— Pal. Imperiali 268
— Pal. Lercari-Parodi 266, 267, Abb. 280
— Pal. Podestà (Raggio) 268
— Pal. Sauli 265, Abb. 279
— Porta del Molo vecchio 264
— S. Annunziata 71
— S. M. di Carignano 264, Abb. 274, 275, 276
— S. M. delle Vigne 71
— S. Siro 71
— Villa Cambiaso 269, 270, Abb. 281, 282
— Villa Pallavicini delle Peschiere 270
Gradara, Villen 211
Gubbio, Pal. Ducale 119

Hüningen 149

Imola, Madonna del Piratello 124

Karlsruhe 149

Lastra a Signa, S. Martino a Gangalandi 91
Legnano, S. Magno 159
Lille, Salome-Relief 17, 45, Abb. 45
Lodi, S. M. Incoronata 158, 159, 169, Abb. 171, 172
London, Whitehall 150
Loreto, Dom 11
— Pal. Apostolico 173
— Santa Casa 173, 191, 195, 196, 200
— Wallfahrtskirche 72, Abb. 76, 77
Lucca 65
— Pal. Bernardini 233, 238, Abb. 248
— Pal. Cenami 233, Abb. 245
— Pal. Gigli 233
— Pal. Pretorio 233, Abb. 246
— S. Paolina 234, Abb. 249
Lucignano, Madonna della Quercia 68
Lugano, S. Lorenzo 162

Mailand, Banco Mediceo 63, 147, 148, 149, Abb. 65
— Casa Carmagnola 162
— Casa Grifi 162
— Casa Pozzobonello 162
— Dom 147
— Erzbischöflicher Palast 162
— Kastell 149, 162
— Ospedale Maggiore 63, 149, Abb. 160, 161, 162
— Porta Giovia 149
— S. Ambrogio, Canonica 161, Abb. 178
— S. Bernardino dei Zoccolanti 119
— S. Eustorgio, Portinari-Kapelle 63, 65, 147, 157, Abb. 66
— S. Lorenzo 160, 166

Mailand, S. M. delle Grazie 156, 160, 166, Abb. 168, 169
— S. M. della Passione 159
— S. M. presso S. Celso 160
— S. M. presso S. Satiro u. Cappella della Deposizione 131, 153, Abb. 165, 166, 167
— S. M. bei Saronno 160
— S. Maurizio (Monastero maggiore) 160
— S. Satiro 169, 220
—, Sakristei 154, 158
Mantua, Dom 216
—, Cap. dell' Incoronata 91
— Haus des Giulio Romano 215, Abb. 234
— Haus des Mantegna 144, Abb. 153
— Pal. Coloredo 215
— Pal. Ducale 215, Abb. 154
— Pal. del Tè 212, 214, 227, Abb. 229, 230, 231, 232
—, Garten 222
— S. Benedetto al Polirone 214, Abb. 233
— S. Andrea 86, 87, 88, 89, 95, 107, 130, 132, 143, 144, 152, 154, Abb. 91, 92, 93, Taf. V
— S. Sebastiano 85, 89, 143, Abb. 90
Modena, Dom 150
— S. Pietro 122
Mondavio, S. Pietro 211
Mongiovino, Chiesa della Madonna 195, Abb. 210
Monte Baroccio, Villen 211
Monte Cassino, Grabkapelle Pietro di Medicis 200
Montepulciano, Aragazzi-Denkmal 41
— Canonica 194
— Madonna di S. Biagio 192, 194, 198, Abb. 206, 207
— S. Agostino 74, 75, Abb. 79
Monte Sansovino, Loggia 194
— Pal. del Monte 194
Munchen, Verkundigung des Fra Filippo Lippi 47

Neapel, Brancacci-Denkmal 41
— Castel Nuovo 113.
— Certosahof 53
— Dom, Cap. Carafa 115
— Minzoli-Kirche 115
— Pal. Acquaviva 115
— Pal. Capua 115
— Pal. Colubrano (Santangelo) 115
—
Pal. Galbiati 115
Pal. Gravina 115
— Pal. Sanseverino 115
— Poggio Reale 115, 189
— Porta Capuana 62, 115, Abb. 123
— S. Angelo a Nilo, Grabdenkmaler 62
— S. Filippo Neri 71
— S. M. della Stella 115
— Triumphbogen Alfons I. 62, 91, 113, 115, Abb. 122
— Villa Duchesca 115
Neubreisach 149
Nocera, Rundbau 12

Orange, Triumphbogen 86
Orvieto, Dom 152
Ostia, S. Andrea 104, 111, Abb. 112

Padua, Capella del Santo 261
— Loggia del Consiglio 141, Abb. 151
— Pal. del Capitano 243
— Pal. Giustiniani 242, Abb. 259
— Pal. del Municipio 259, Abb. 273
— Pal. Speroni 243, Abb. 260
Padua, S. Antoino 141
—, Cap. del Santo 141
, Oratorium 46
, Hostienwunder 47, 49, Abb. 46
, Zeugnis des Neugeborenen 46
— S. Giustina 133
— Universitat 258, Taf. XVIII
Palmanova 149
Paris, Pantheon 30
— Tuileries 150
Parma, Dom 150, 155, 161
— S. Giovanni 70
Pavia, Dom 11, 72, 159, Abb. 76, 78
— Certosa 115, 148, 150, 151, 157, 158, 159, 162, Abb. 163, 164, Taf. IX
— Pusterla 151
— S. M. Coronata (auch Canepanova gen.) 151, 158, 159, Abb. 173
Perugia, Cittadelle 263
— Nostra Donna del Popolo 263
— Oratorio di S. Bernardino 74, 75, Abb. 80
— S. Chiara 263
Pesaro, Pal. Prefettizio 117, 118, 210, Abb. 124
— S. Giovanni Battista 211
— Villa Imperiale 211, Abb. 228
Pescia, Kapelle Cardini in S. Francesco 36
— Oratorium der Madonna a piè di Piazza 36, Abb. 36
Philippeville 149
Piacenza, Dom 150, 154, 161
— Madonna della Campagna 132
— Pal. Comunale 147
— Pal. dei Tribunali 147
— S. Sepolcro 133, Abb. 142
— S. Sisto 70, 71, 132, 133, Abb. 75
Pian di Mugnone hinter Fiesole, Klosterkirche 39
Pienza, Dom 75, 101, 102, 111, Abb. 105, 107, 108, 109
— Bischofspalast 102, Abb. 110
— Kommunalpalast 102, Abb. 110
— Pal. des Kardinals von Pavia (jetzt Newton) 102
— Pal. Piccolomini 100, 102, 110, Abb. 105, 106
Pisa 65
— Dom 8, 71
Pistoia, 65
Madonna delle Grazie 35
—
Poggia a Caiano, Villa Reale 189, 190, 191, Abb. 203, 204
—, Garten 222
Prato, Dom 36, 42, 43
—, Aufenkanzel 42, Taf. IV
— Madonna delle Carceri 35, 175, 188, 192, 194, Abb. 199, 200, Taf. XII
Quarachi bei Florenz
—
Ravenna
—
—
Rom, Borgo 211
— Cancelleria 98, 106, 107, 108, 110, 111, 112, 136, 168, 178, Abb. 117, 118, 119
— Cap. Sixtina 105
— Colosseum 106, 108, 139, Abb. 116
— Gesu 198, 201
—
— Haus des Notar Sander 173, Abb. 183
Rom, Haus des Schreibers Turchi 173, Abb. 184
— Marcellustheater 198
—
Abb. 89
— Pal. Altemps 106, 208, Abb. 223
— Pal. dell' Arciprete 99
— Pal. Baldassini 197
— Pal. del Banco di S. Spirito 201, Abb. 216
— Pal. Biaggio 172
— Pal. Capranica 106
— Pal. Cicciaporci 212
— Pal. Costa 208
— Pal. Doria Pamphili 109
— Pal. Farnese 66, 98, 196, 198, 201, 212, Abb. 211, 212, Taf. VIII
—, Garten 222
— Pal. Giraud oder Torlonia 110, Abb. 120
— Pal. del Governo Vecchio 106
— Pal. Lante 208, Abb. 222
— Pal. Linotta 207, Abb. 220
— Pal. Maccarami 212
— Pal. Massimi alle Colonne 208, Taf. XIV, 227, Abb. 224, 225, 226
— Pal. des Offizio dell' Inquisitione 178
— Pal. Osseli 207, Abb. 221
— Pal. Sacchetti 201, Abb. 215
— Pal. di Sora 173
— Pal. Spada 206
— Pal. della Valle 178, Abb. 190
— Pal. Vaticano 98, 108, Abb. 181
—, Gartenhof des Belvedere 172, 222
—, Giardino della Pigna 161, 171
—, Loggia des Cortile di S. Damaso 170, 200, Abb. 182
— Pal. di Venezia 95, 96, 97, 98, 99, 102, 109, 136, Abb. 99, 100, 101
— Pal. Vidoni Caffarelli 178, 181, Abb. 191
— S. Agostino 103, 111, Abb. 111
— SS. Apostoli 96, Abb. 103
— S. Eligio degli Orefici 176, Abb. 187
— S. Giovanni dei Fiorentini
Abb. 213, 214
— S. Jacopo di Incurabili 200
— S. Lorenzo in Damaso 107
— S. Marco 95, 98, 99, Abb. 102
—
173, 191, Abb. 121, 183
— S. M. degli Angeli 52, 109, 157
— S. M. della Pace 165, 168, 169, 170, 259, Abb. 115, Taf. XI
—
—
—

Venedig, Prokuratien (neue) 257
— Redentore 88
— S. Chrisostomo 145
— S. Barbara, Campanile 134
— S. Fantino 132, 133, Abb. 143
— S. Felice 132
— S. Francesco della Vigna 259
— S. Geminiano 132
— S. Giacometto di Rialto 131
— S. Giobbe 65, 130
— S. Giorgio dei Greci 130, 259
—, Campanile 134
— S. Giorgio Maggiore 88
— S. Giovanni Chrisostomo 132, Abb. 141
— S. Giovanni Elemosinario 132
— S. Giovanni Evangelista 135
— S. Giuliano 259
Venedig, S. Marco 130, 132, 133, 136, 158, 255
—, Campanile 134
— S. M. Formosa 130
— S. M. dei Miracoli 130, 141, Abb. 139, 140
— S. M. dell'Orto, Campanile 134
— S. M. della Visitazione 130
— S. Martino 259
— S. Michele 130
—, Campanile 134
— S. Pietro in Castello, Campanile 134
— S. Salvatore 132, 133, Abb. 144
— S. Sebastiano 130
— S. Zaccaria 130, 140, Abb. 137, 138
— Scuola di S. Giovanni Evangelista 260
Venedig, Scuola di S. Marco 134, 138, 141, 260, Abb. 145
— Scuola di S. Rocco 135, 260
— Torre del Orologio 134
— Torricella 136
— Zecca 258, Abb. 271
Verona 50
— Dom 161
— Loggia del Consiglio 142, Abb. 152
— Madonna di Campagna 249
— Pal. Bevilacqua 245, 248, Abb. 261, 262, Taf. XVI
— Pal. Canossa 245
— Pal. Malfatti 246, 247, 249, Abb. 265
— Pal. Pompei 246, 249, 253, Abb. 263, 264
— Pal. della Torre 246
Verona, Porta dei Borsari 106, Abb. 114
— Porta Nuova 252, 253, Abb. 267
— Porta Stupa 252, 253, Abb. 268
— S. Bernardino, Pellegrinikapelle 249, Abb. 266
— S. Giorgio in Braida 249
— S. M. in Organo 142
Vicenza 50
— Basilika 142
— Pal. della Ragione 142
Vigevano, Kastell 162
Viterbo, S. M. della Quercia 197
Volterra, Pal. del Podestà 56, Abb. 55
— Paläste am Hauptplatz 56, Abb. 55

Namenregister.

Agincourt 113
Agnolo, Baccio d' 32, 192, 227, 228, 229, 230, 231, 233
—, Domenico d' 231
—, Giuliano d' 231
Alberti, Leon Batt. 3, 4, 7, 27, 33, 47, 56, 60, 61, 62, 74, 77, 78, 79, 81, 82, 83, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 98, 99, 102, 105, 107, 110, 111, 113, 114, 117, 119, 120, 132, 133, 136, 141, 143, 144, 148, 154, 161, 168
Alessi, Galeazzo 244, 248, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269
Amatrice, Cola dell' 202
Ambrogio da Milano s. Milano
Angelico da Fiesole, Fra 47
Anonimo Gaddiano 3, 17, 33
Antonio, Bartolomeo di Francesco d' 168
—, Battista d' 20
Arnold, F. 118
Arnolfo di Cambio s. Cambio

Baccio d'Agnolo s. Agnolo
Baldinucci 218
Ballarati 159
Banco, Nanni di 19
Bartoli 92
Bartolommeo, Maso di 27, 117
Bassano, Annibale 243
Battagio, Giovanni 147, 148, 154, 158, 159, 160
Baum, J. 118, 144.
Bellano, Bartolommeo 141
Bergamasco, Guglielmo 129, 130
Bergognone 154
Beruch 113
Bernini, Giov. Lorenzo 15
Berteaux 113
Bisticci, Vespasiano 37
Borrmann 78
Botticelli, Sandro 47
Bramante, Donato 35, 65, 72, 77, 89, 93, 94, 95, 107, 108, 110, 119, 123, 132, 148, 149, 150, 153, 156, 157, 158, 159, 161, 162, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 178, 179, 180, 183, 184, 188, 191, 192, 194, 196, 197, 200, 202, 203, 206, 212, 217, 220, 222, 226, 228, 248, 249, 254, 259
Bramantino 154
Brinckmann 95, 222
Brioschi, Benedetto 148, 153
Briosco, Andrea gen. Riccio 141
Brunellesco, Fil. 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 13, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 39, 40, 41, 44, 45, 47, 49, 50, 51, 52, 54, 62, 63, 64, 68, 69, 70, 71, 75, 77, 78, 86, 89, 91, 119, 120, 145, 156, 160, 192
Budinich, C. 118
Buon d. Ä., Bartolommeo 128, 129, 138
— d. J., Bartolommeo 129, 134, 135, 137, 260
—, Giovanni 129, 138
Buontalenti 90.
Burckhardt 1, 2, 8, 38, 74, 97, 109, 116, 123, 127, 145, 165, 169, 173, 198, 216, 253, 257, 260, 270, 271

Caccini, Giov. Batt. 51
Cambio, Arnolfo di 8
Campi, Antonio 241
Candi, Giovanni 140
Caprarola, Cola da 167, 194
Caprina, Meo del 103, 104, 120
Carpaccio 223
Castagno, Andrea del 47
Castelli 150
Castello Bergamasco, Giovanni Battista 267, 268, 269, 270
Cataneo, Pietro 251
Cavalluci 26
Cernobbio, Donato di Gaio da 123, 240
Choisy 11
Cicognara 129, 132
Civitali, Matteo 233
—, Nicola 233
Coducci, Moro 129, 130, 132, 134, 135, 139, 140, 260
Cola da Caprarola s. Caprarola
Conducci, Mauro 254
Cronaca 56, 66, 93, 230
Crossa, Franc. 47

Dattaro, Faustino 241
Dehio 94
Delorme 150
Dolcebuono, Giovanni 148, 153, 158, 159, 160, 161
Dolci, Giovannino de' 103, 106
—, Marco de' 103
Donadio, Giovanni di (Mormanno) 115.
Donatello, Donato di Nicc. di Betto Bardi 1, 2, 15, 16, 17, 19, 20, 23, 35, 36, 40, 42, 43, 45, 46, 47, 48, 52, 62, 78, 100, 113, 120, 141
Dozza, Francesco di 124
Duccio, Agostino di 74, 120
Ducerceau 149
Durer 149, 251
Durm 10, 67, 130

Fabriczy 10, 15, 18, 27, 29, 33, 89, 113
Falconetto, Giovanni Maria 242, 243
Fancelli, Luca 85, 86, 89, 114, 144
Fansago, Cosimo 53, 110, 115
Federighi, Antonio 66, 67
Fichard, Johann 166
Filarete, Antiono Averlino, gen. 40, 58, 63, 120, 148, 149, 150, 153, 157
Firenze, Sebastiano da 103
Folnesics, Hans 91
Fontana, Domenico 108
Formentone, Tommaso 142, 144, 145
Formigine (Andrea Marchesi) 124, 238, 239, 253
Fra Angelico da Fiesole s. Angelico
Fra Giocondo s. Giocondo
Francione (Francesco di Giovanni) 188, 189
Frey, Carl 3
—, Dagobert 174, 175, 178

Gagini, Domenico 162
—, Elia 162
—, Giov. 162
Gambello, Antonio di 130
Gatta, Bartolomeo della 191
Gazza, Bartolommeo 147
Genga, Girolamo 118, 167, 210, 211, 212, 216, 217, 219, 220
—, Bartolommeo 211
Geymüller 10, 19, 33, 58, 62, 75, 78, 89, 91, 93, 95, 170, 173, 174
Ghiberti, Lor 1, 2, 15, 19, 20, 23, 40, 48, 67
Ghini, Giovanni 8
Ghirlandajo 223
Gilly 253
Giocondo, Fra 78, 113, 115, 116, 142, 143, 149, 164, 176
Giorgio Martini, Francesco di 93, 113, 115, 116, 119, 251
Giotto di Bondone 1, 15
Gozzoli, Benozzo 59
Grassi, Filippo 145, 241
Graul 78
Gruner, L. 148
Guasti 10
Gurlitt 14

Haupt 214
Hemskerk, Martin 99, 166
Hoepli, U. 157
Hofmann, Th. 118, 176, 178, 181
Holtzinger 3

Janitschek, H. 78
Jones 150
Juvara 86

Kern, Josef 16

Lampugnani, Giacomo 159
Lanfranco, S. 151
Lapo Portigiani, Pagno di 124
Laspeyres 10, 68, 75
Laurana, Francesco 113, 117
—, Luciano de 62, 93, 117, 118, 119, 143, 158, 161, 210
Lazzaro Cavalcanti, Andrea di (gen. Buggiano) 36
Leopardo, Alessandro 261
Létarouilly 111, 150, 178
Leva (Lera), Bernardo de 241
Lionardo da Vinci 157, 250
Lippi, Filippino 47
—, Fra Filippo 47
Lombardi, Familie 254, 260, 261
Lombardo, Antonio 129
—, Martino 129
—, Moro 129
—, Pietro 65, 129, 130, 135, 136, 139, 140, 260
—, Sante 130, 135
—, Tullio 129, 133, 140
Lonati 159
Londi, E. 78
Lorenzetto, Pietro (Lorenzo Lotti) 178, 181
Luna, Francesco della 20
Lurago, Rocco da 268

Maderna, Carlo 95, 99, 199
Maffei, Don Timoteo 37
Maggi, Annibale 141, 149, 252
Majano, Benedetto da 34, 40, 42, 62, 65, 75, 113, 116
—, Giuliano da 39, 40, 52, 65, 66, 68, 69, 72, 112, 115, 116
Malaguzzi-Valeri 124
Malvito, Tommaso 115
Mancini, G. 78
Manetti, Antonio di Tuccio 3, 5, 13, 15, 16, 17, 19, 20, 35, 45, 78, 107
—, Antonio (Antonio di Manetto Chiaccheri) 31, 35, 36, 85
—, Gianozzo 94, 95
Mantegazza, Antonio 153
—, Christoforo 151, 153
Mantegna, Andrea 46, 47, 120, 143, 144
Marchesi, Andrea gen. Formigine s. Formigine
—, Giacomo 238
Marti, Francesco 233
Martino, Pietro di 65, 113
Masaccio, Tommaso 1, 16, 23, 46, 47, 65
Mascherino, Ottavio 104, 201
Masolino, Tommaso 65
Melozzo da Forlì 47
Meyer, Alf. Gotth. 147, 148, 153

Michelangelo Buonarotti 30, 44, 52, 66, 77, 88, 89, 91, 93, 94, 109, 126, 161, 164, 167, 186, 191, 196, 198, 199, 200, 202, 226, 227, 228, 250, 251, 263, 271
Michelozzo di Bartolommeo 18, 35, 38, 40, 42, 43, 48, 50, 51, 52, 54, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63,, 64, 74, 75, 81, 85, 113, 120, 126, 140, 148, 157
Milanesi, Gaetano 3
Milano, Ambrogio da 119, 194
—, Bernardino da 240
—, Pietro da 158
Minello, Antonio 261
—, Giovanni 141, 261
Montanari, Gilio 123
Montanaro, Giov. Ant. 159
Montelupo, Baccio da 233, 234
Moro 65
Mothes 129, 257
Muntz, E. 58

Nuzio, Matteo 126

v. Oettingen, W. 58, 149
Omodeo, Giovanni Antonio 146, 148, 151, 153
Ordini, Pietro di Benvenuto degli 125
Orto, Vinc. dell' 160
Osvaldo, Paoletti d' 129

Palazzo, Laz. 158
Palladio, Andrea 88, 93, 120, 128, 129, 144, 145, 160, 248, 251, 254, 263, 265, 270, 271
Palma, Giovanfrancesco 115
Paravicini, T. V. 148
Pasti, Matteo da 79
Peruzzi, Baldassare 115, 116, 167, 176, 177, 178, 184, 185, 186, 195, 196, 197, 199, 200, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 216, 217, 219, 220, 240, 248, 255, 263
Pietrasanta, Giacomo da 96, 97, 103
Pietro da Brensa, Giovanni di 124
Pietro da Milano s. Milano.
Piombo, Sebastiano del 198
Piranesi 166
Pisano, Andrea 1
—, Nicolo 2
Poggio 78
Polaert 174
Poliziano, Angelo 34
Pollajuolo, Ant. 47.
Pontelli, Baccio 103, 104, 119, 211
Porta, Antonio della 153
—, Giacomo della 198, 199, 200

Quercia, Jacopo della 67

Raffael 69, 123, 164, 165, 167, 170, 171, 172, 173, 176, 178, 180, 181, 183, 184, 185, 191, 196, 197, 199, 200, 203, 208, 212, 217, 218, 220, 222, 226, 227, 228, 241, 248, 255, 263
Ranucci 205
Raschdorff, O. 129, 257
Raude, Pietro da 147
Raverti, Matteo 138
Reber 119
Reinhardt 266
Rholfs 113
Ricchini 150
Ricci, Andrea 261
Rizzo, Antonio 129, 135, 143, 254, 260
Robbia, Andrea della 22
—, Lucca della 40, 42
Rocchi, Christoforo 72, 159
Rocco da Vicenza s. Vicenza
Rodari, Tommaso 148 162
Romano, Giulio 167, 180, 181, 186, 212, 214, 215, 216, 222, 241
Rosselli, Domenico 119
Rossellino, Antonio 40, 62, 65, 113
—, Bernardo 32, 40, 45, 62, 65, 66, 82, 89, 94, 100, 101, 102, 103, 154, 174, 175
Rossetti, Biagio 70, 126, 234, 243
Rovezzano, Benedetto da 233
Rubens 265, 270

Sangalli, Familie 187, 194, 212
Sangallo, Antonio da der Ä. 68, 189, 191, 192, 193, 194, 198, 230
—, Antonio da, der J. 171, 173, 178, 179, 181, 184, 185, 186, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 207, 209, 230, 263
—, Aristotile 180, 183
—, Battista 180
—, Francesco di Guiliano 180
—, Giovan Francesco 180, 183, 184
—, Giuliano 3, 40, 56, 62, 66, 72, 97, 98, 103, 116, 174, 176, 188, 189, 190, 191, 192, 196, 222, 230
Sanmicheli, Michele 93, 120, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 258, 260, 263, 264
Sansovino 128, 129, 133, 135, 145, 186, 199, 200, 208, 228, 248, 249, 254, 255, 256, 258, 259, 260, 261, 263
Sarto, Andrea del 217
Scamozzi 93, 257, 258
Scarpagnino, Antonio 129, 130, 133, 135, 260
Schinkel 253
Schumacher, F. 78
Sebastiano da Firenze s. Firenze
Seccadenari, Ercole 205
Serlio, Sebastiano 16, 29, 115, 204, 210, 218, 220, 251, 263, 265
Settignano, Desiderio da 39, 40
Silvani 230
Simone, Antonio di 124
—, Francesco di 124
Sodoma 223
Solari, Christoforo 148, 159, 162
—, Giovanni 148
—, Giuniforte 148, 150, 152
Soufflot, Jacques-Germain 30
Spavento, Giorgio 129, 133, 134
Speckle 149
Sperandio 157, 160
Squarcione 120
Stauris, Rinaldo 151
Stegmann 10, 19, 58, 62, 75, 78, 191
Strack, H. 148, 173, 178

Taramelli, Alessio 70, 133
Terribilia, Antonio Morandi di 240
Theuer, M. 78, 91, 92
Thiersch, A. 108
Tintoretto 223
Turchi 111

Udine, Pelleno da 217

Vaga, Perino del 198
Vanvitelli 145
Vasari, Giorgio 13, 15, 20, 33, 69, 75, 94, 107, 171, 186, 189, 198, 203, 219, 220
—, Giovane 149
Verona, Giovanni da 145
Verrocchio, Andrea 41
Vicenza, Rocco da 195
Vignola 97, 108, 198, 201, 205, 207, 271
Viterbo, Pierfrancesco da 211
Vitoni 29, 36, 40

Willich 167, 168
Wolfflin 108, 165

Zaccagni, Bernardino 70

Inhalt.

Erster Teil. (Von Professor Dr. Hans Willich.)

Seite

Einleitung. Das Werden des Stils in Florenz und seine Grundlagen 1
1. Die Antike 2
2. Die Protorenaissance 5
3. Die Gotik 8
4. Die byzantinische Baukunst 11
I. Die ersten Florentiner Meister und ihr Gefolge 15
1. Brunellesco 15
2. Donatello und die Florentiner Bildhauerarchitektur 40
3. Michelozzo di Bartolommeo 48
4. Ausbreitung des Florentinischen Stils über Italien 62
5. Der Kirchenbau unter dem Einfluß der Brunelleschi-Schule 68
6. Die Langhauskirche mit großer Kuppel 71
7. Kirchenfassaden 73
II. Die Anfänge der Theorie und des Studiums der Antike 77
1. Leon Battista Alberti 77
2. Alberti und die ersten römischen Werke 94
3. Pienza 100
4. Spätere römische Werke 103
5. Neapel und Urbino 112
III. Die Ausbreitung der Renaissance in Oberitalien 120
1. Bologna und Ferrara 122
2. Venedig 127
3. Das venezianische Festland und der zentrale Teil Oberitaliens 140
4. Mailand und das westliche Oberitalien 147

Zweiter Teil. (Von Dr. Paul Zucker.)

IV. Rom nach der Jahrhundertwende . 163
V. Toskana, Poebene, Venedig und Genua in der ersten Hälfte des Cinquecento 226
Literaturangaben 272
Register 274

University of Toronto
Library

DO NOT
REMOVE
THE
CARD
FROM
THIS
POCKET

Acme Library Card Pocket
LOWE-MARTIN CO. LIMITED